香港文化 HONG KONG CULTURE

也斯 LEUNG PING-KWAN

懷舊電影的歷史意識
The Idea Of History In Nostalgic Films

都市文化・香港文學・文化評論
Urban Culture, Hong Kong Literature And Cultural Criticism

在香港文化空間中迴環再造的影象
Recycling Images In The Cultural Space Of Hong Kong

雅俗之間、東西混雜：談文化身分
High And Low Art, Hybridity And Debates On Cultural Identities

後現代主義抑或後殖民論述？
Postmodernism Or Postcolonialism?

前　言

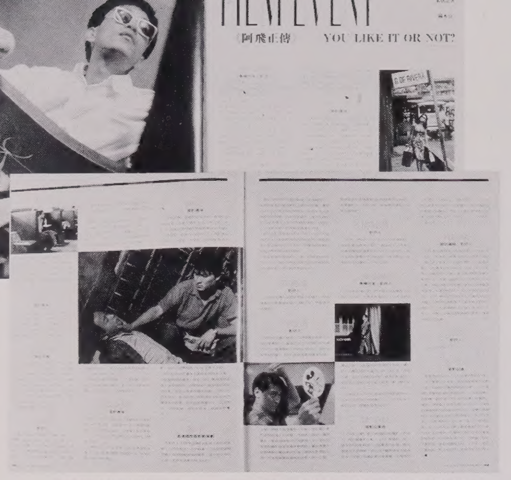
《香港文化》的出版，是由梁秉鈞博士(筆名也斯)選輯近年在香港藝術中心舉辦多個以「香港文化」為題的講座講稿發展成的論文集。梁秉鈞博士歷年應香港藝術中心之邀，參與講授多個有關「香港文化」的課程與講座，包括九一年夏季課程〈探討現代主義與後現代主義〉、九二年夏季課程〈後現代文化〉、九二至九三年〈事實與虛象——文化與現實〉、九三年夏季課程〈用文字和影像探索香港〉、九三年秋季課程〈香港文化：後現代主義還是後殖民論述？〉，以及九四年春季〈香港文化：文字工作坊〉與秋季課程〈香港文化——理論與實踐〉等。本書輯錄了以上講座文章，通過文學、電影、視覺藝術、戲劇與流行文化等例証去探討香港在中西文化衝擊、嚴肅與商業文化交滙下所建立的獨特文化身分。

香港藝術中心課程部

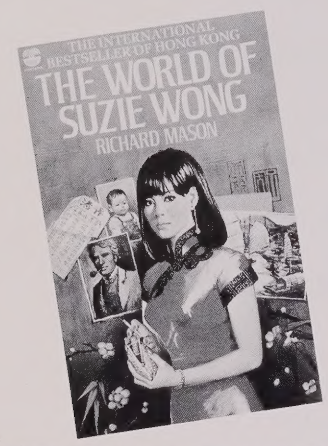
一九九五年一月

138

目錄



《電影雙周刊》一九九一年訪問香港導演對《阿飛正傳》的看法。



英國作家李察・美遜(Richard Mason)的小説《蘇絲黃的世界》(The World of Suzie Wong),一九五七年出版。



香港藝術中心在一九九四年十一月舉辦《香港六十年代——身份、文化認同與設計》展覽,其中有一個部分重新檢視蘇絲黃的形象。

I　香港的故事:爲甚麼這麼難説?

許多人説過香港的故事。有人用一個漁港來説,有人用一艘帆船來説,有人用高聳的大厦來説,有人用夜晚璀璨的燈光來説。有人用鯉魚門的霧,有人用蘭桂芳的酒吧。這故事好像愈説愈簡單,這故事好像愈説愈複雜。這故事引向別的故事,這故事結束了又開始,開始了又結束。每次説香港的故事,結果總變成關於別的地方的故事:每次説別的地方的故事,結果又總變成香港的故事。香港的故事,愈説愈長,愈説愈亂。到底該怎樣説,香港的故事?每個人都在説,説一個不同的故事。到頭來,我們唯一可以肯定的,是那些不同的故事,不一定告訴我們關於香港的事,而是告訴了我們那個説故事的人,告訴了我們他站在甚麼位置説話。

小城無故事?
——從《阿飛正傳》説起

王家衛的《阿飛正傳》上映以後,《電影雙周刊》特別訪問了幾位香港導演,問他們對這電影的反應,他們都特別提到「故事」。徐克説這電影拍得很好,不過給人的感覺是沒故事,再加上結構問題,故此反應不太好。關錦鵬説它突出之處是不再囿於故事。吳宇森説相信如果它能加強故事,以及戲劇性場面的濃度,它的吸引力將會更強。①

平淡從來不被認為是香港的特色。大部份的香港電影還是有曲折離奇的情節。在外國人説的有關香港故事裏,情節尤其曲折離奇了。像過去的《蘇絲黄的世界》、《大班》、《Noble House》,都極盡曲折離奇的能事,後者的故事更在一星期之內,包括了颱風、山泥傾瀉、股市風暴、擠提、中蘇特務大戰、暗殺、商戰、性愛。日本人拍的《中國陰影》被人認為荒誕不經,也可以毫不臉紅地以香港為背景。在大家的心目中,香港似乎可以是最荒誕不經的故事的背景。一向以來都有不認識香港的人要爭着説香港的故事,現在更越來越多了。台灣女作家來香港購物完畢,回去就要宣佈寫一個殖民地餘暉之下的哀怨纏綿的愛情故事。大陸也派出作家,來香港短住長居,寫作報告文學,或者幾大卷的長篇小説,揭露資本主義的黑幕,肯定社會主義的優越性。

他們爭着要説香港的故事,同時都異口同聲地宣佈:香港本來是沒有故事的。香港是一塊空地,變成各種意識形態的角力場所;是一個空盒子,等待他們的填充;是一個飄浮的能指(signifier),他們覺得自己才掌握了唯一的解讀權,能把它固定下來。香港彷彿是《情牽六月天》裏的阿June,被Henry寫過,被Anais寫過,寫得過份粗俗或過份優美,她覺得都不是她自己。她被人代表了,説了她的故事,變成沒有一個聲音去説自己的故事。每個外來者都覺得他們比香港人更有資格説香港的故事。台灣和大陸的作家,異口同聲地説香港是文化沙漠、沒有文學。要不然就是在香港尋找似他們自己的那種文學。劉紹銘坦率地説香港的是弱勢的文學,要向北或向東靠攏才有機會。台灣和大陸可以不理文學發展的脈絡,偶然專捧某個可以接受的作家。大陸學者來港,在學術會議上宣稱:南來作家才是香港文學的主流,必然領導香港文壇。香港官方搞書展,居然去邀請韓素音來談亞洲的出版業!韓素音近年數度來港,在一次演説中,據周蕾告訴我説,韓問起時本地的外國人表示香港並沒有本身的文學。大家似乎都想証明香港自己不會説故事,香港的故事要由他人來説。大家都在爭奪説這故事的權利。

這麼多年下來,香港人也似乎接受了這些態度。不管外人來到指着鼻子説一個怎樣離譜的故事,也不會有太大的抗議。這原因很複雜,可能是文明、可能是冷漠;可能是無知,也可能是放棄。

不光是外來的遊客獵奇地説一些光怪陸離的故事,香港也習慣了,內化了這些故事。輪到它説故事,它也可能是説出這樣的故事。在九一年文化中心舉行的一個香港旅遊協會與香港專業攝影師合辦的攝影展覽,展出一些香港攝影師鏡頭下的香港。奇怪的是,我們在其中還是找到不少落日歸帆、高樓大厦這樣的陳腔,不然就是華洋雜處、街巷獵奇這樣的濫調。香港人自己也不一定説得出一個不同的故事。因為他們已經聽得太多,影響了他們也只能説出這樣的故事。這裏一個玫瑰園的故事。那裏一個五十年不變的故事。這裏一個東方卡薩布蘭卡的故事。那裏一個上海的故事。這裏一個洒熱血拋頭顱的革命愛情故事。那裏一個今日你令我肝腸寸斷明天我令你身首異處的財經愛情故事。這裏一個有良心的民族資本家的

故事。那裏一個英國紳士教育一個賣花女的窕窈淑女的故事。在這麼多大故事的夾縫裏，香港的說書人，意興闌珊、欲言又止。大陸黨性強的評論家，來到香港總是說：香港的文學缺乏劃時代的巨著、缺乏大氣魄、缺乏反映現實的作品。於是一個又一個遊客，捲起衣袖，檢來作料，從口袋裏掏出秘方，準備炮製這樣的大故事了。

但在各方爭說香港的大故事(Grand narrative)的當兒，香港本身的一些文學藝術工作者，都似乎提不起勁去參與這場角逐。

不強調叙事性的作品，在香港並不是從未出現過。方育平一些抒情散文式的作品、嚴浩的《似水流年》、關錦鵬的《人在紐約》、許鞍華的《客途秋恨》，儘管各有不同的優點缺點，但在描寫事物細節、人情關係，閱歷帶來的感悟，而減低故事性和戲劇性方面，都有相似。在文學方面，香港七十年代中以來就有了不強調情節、以氣氛和意象為主的小說。在戲劇方面，八十年代以來就開始有進念這種不重視情節和叙事，不重塑造人物角色，以簡約結構變化及凝聚舞台元素的劇場。

其實《阿飛正傳》還不致於沒有故事，只不過，尤其在前面大半齣戲裏，它把故事性減到最低，重視構圖與影像、細節和氣氛，把直綫叙事變成散點抒情，從順序的時間變成心理時間，從而把戲劇性淡化了。又因為它超過二千萬的製片費、六位大明星的卡士、上下兩集的預算，特別把這種平淡尖銳化，因而觀衆的預期份外顯得落空了。

王家衛說《阿飛正傳》來自他對六十年代香港的一種特殊感覺。因為是大製作大卡士，許多人不免期望是《戰爭與和平》、《齊瓦哥醫生》這樣的「史詩」式作品，看了以及才發覺完全不是那麼一回事，有些影評人不禁表示了他們的失望。如果這失望來自電影沒有放進去的東西，那我們不妨來想想那沒有放進去的是甚麼？作為對六十年代的感覺，電影並沒有放進代表六十年代的民生百態、街頭巷尾的沙龍影像；沒有天星碼頭、山頂、中環、尖沙嘴、香港仔、落馬洲等熟悉的香港文化符號；沒有「阿飛」這一主題帶來的飛車、械鬥、爭女、或者《夢斷城西》式的浪漫激情；沒有六七十年代的大事：如動亂的悲涼、示威的「燦爛」，而只着眼於一些個人的零碎小事上。在逃離大故事，選擇「無故事」或者「小故事」這方面，《阿飛正傳》應該並不是一個孤立的例子，它是與上述的電影、小說、戲劇相通的。近年香港導演作者的這樣一些嘗試，是不是也顯示了他們對一些壓倒性的偉大叙述、政治文化經濟上的一些精心經營的「劇本」抱着懷疑的態度呢？

怎樣說一個香港的故事？這故事哽在喉嚨，來到嘴邊，可是捉摸不定，變幻無窮，說出來又變化了。即使自覺地去抽空了大故事，消解了「能指」過分穩定僵化的意義，之後你又如何言說？大家好像還是戰戰兢兢、自暴自棄、隨意或低調地，在各種隙縫說種種不同的故事。在歷史與現在的隙縫、在本土與異鄉的隙縫、在商業與藝術的隙縫，在大故事與小故事的隙縫。

《阿飛正傳》對生母的追尋很容易會變成一個寓言，但又沒有那麼容易。主角旭仔的養母是上海人，追尋生母卻跑到菲律賓去——這可不是那種容易的一對一的寓言了吧。另外可以成為一個故事的自然是那鳥兒的比喻：只有一隻脚只好不斷飛的鳥兒很容易成為主角一個浪漫的比喻。但這個比喻在後來火車上卻被另一角色嘲諷地否定了。我們的主角也無端在火車上喪失了性命。另一個新角色梁朝偉又突然在電影最後幾分鐘出現，沒有給予任何解釋。輕易的象徵更建立不起來，故事更看來不像一個故事了。

每一個故事本身都不是孤立的，都可以是許多勢力的爭奪場所。《阿飛正傳》當然也是香港商業制度下的產品，有槍戰與殺戮、有愛情的糾纏，但它也却同時有拒絕商業故事的嘗試；有星光熠熠的大明星，但同時也抽取了他們大明星的素質(如把劉德華變成一個平凡的警察)。《阿飛正傳》可以成為一個純粹懷舊的寫實故事，但在皇后餐廳、舊香煙盒、汽水瓶子、足球賽、懷舊音樂、上海養母等等意象之中，它又拒絕了完全被消化成為一個容易消化的故事。

我想我們在《阿飛正傳》看到香港藝術的不純粹性。許多人說《阿飛正傳》是一部不顧一切的徹底的藝術作品，我覺得其實並不是這樣。我想如果把這電影放回香港的文化脈胳去了解，可能會更欣賞它的成績。王家衛也是像我們其他人一樣、嘗試在歷史與今天、本土與異鄉、商業與藝術、偉大與瑣碎等種種隙縫之間，嘗試說一個(他的)香港故事吧了。其中有得有失，我們既高興亦有惋惜。



邱良的《爐峯故事》攝影集。

電影的優點本來在淡化情節、抒寫人物心理、拆散敍事的直綫發展，以無故事去抗衡俗套濫情的大故事。但電影後半菲律賓部份無疑令它的成績畧打折扣。可能為了商業的考慮，不得不加入槍戰打鬥的場面，但出現却頗為突兀。又可能為了趕在聖誕節上演，部分有趕拍之嫌，剪接匆促，未能整體細緻從容。也正如許多香港電影，整體表現往往是導演、攝影、美工勝於劇本，劇本往往缺乏整體有機發展與結構，也欠缺比較深遠的視野。

看到《阿飛正傳》的局限，並不妨礙我們對它的欣賞，其中更多幾分親切，正因為這是在種種局限之下說出的一個香港的故事。

兩種故事

許多外面的人來說過香港的故事。一個是國際性都市的故事。後現代跨國企業的故事，繁榮安定的故事。比方有人認為香港的商業繁榮正由於它的缺乏民主。又有人倒過來認為正因為民主而要接受殖民主義帶來的問題。②英語的重要性反覆有人提起。家長甚至抗議母語教學。外國退休來港的英語教授強調英語的重要性，為了對抗。但也有人強調英語的重要性，為了「對中國有用」。

李光耀來香港大學的演講《雙城記》中，提到了這樣的說法。他認為香港與新加坡都對鄰近地區的經濟發展扮演了觸媒的作用，而香港為了防止失去對於中國的重要性，最好與世界各國保持連絡。「因為香港愈有世界性的連繫，它愈對中國有用。」而使用英語，可令它達至這目的。③

說這故事的人有他的立場。我們看得很清楚，李光耀把香港人描繪成刻苦耐勞而又毫無醫療等福利的人種，足可以令新加坡自豪。在經濟地位的舉足輕重、法制的完善周密方面，他把新加坡與香港相比，但說到政治文化身分，他立即就要強調兩地的不同了：

「新加坡致力於建國家、發展一個獨立不同的身分。香港並不像新加坡那樣，有較遠的地理距離、有獨立的人口，這引向一種迥異於中國人的身分。香港並無嘗試，亦未被允許，去發展這樣的身分。」④

他甚至用香港人對六四事件的反應，來証明香港人對中國人的認同；而新加坡不過有三十餘個大學生對此溫和地抗議吧了，他說。熟悉新加坡實情的人可能對此有不同的看法；香港的身分亦可以有更複雜的思考。但我想更重要是明白說故事的人的立場，李光耀有他獨特的立場，見於他過去的政治措施。他的故事的訊息是在強調新加坡的獨立身分，使用英語作為國際言語有其針對性，有其歷史背景、實際的功用。香港在這故事裏不過是一個借用的例子吧了。

相於這種國際性的故事，另一種故事是民族性的故事。前一種故事強調保持現狀，後一種故事往往是對現狀的批判，提議一種理想回歸。這種故事往往在五四以來的中國作家筆下見到，如聞一多的《七子之歌》的〈香港〉把香港比作失去母親的「黃豹」：

「如今獰惡的海獅撲在我身上，
啖着我的骨肉，嚥着我的脂膏；」⑤

此後有關香港的故事中，不少把它比作「弱女」、「孤兒」、「野孩子」，更進一步則把它說成是被污辱的、無知的或是粗鄙的了。最常見的是嘲諷它的語言、不純粹的中文、不通順的路牌，視之為「落後殖民文化陋」(王禮錫)⑥。「文化沙漠」的說法，也說了許久。楊彥歧的〈香港半年〉裏說香港人「連豬肉都不會吃；只會吃叉燒。」⑦觀看的角度和結論，往往也暴露了說的人的眼界和認識。奇怪的是一邊說香港沒有文化，一邊又向上海的友人炫耀在港看到的電影。這種偏狹、這種矛盾的心理，我們在今天一些中國大陸作者寫香港的遊記中仍可以見到，時代似乎並沒有帶來改變。

一九四一年胡春冰寫的〈深水埗之戀〉裏面，香港化身成為一個對中國來客充滿仰慕的少女，兩手握着他的手，仰慕地聽着他談到祖國的種種，握着他的手加緊，不斷「身子一躍或發出大聲的Ah或Oh來。」⑧

在這裏英語當然變成一種可笑的符號，不復是李光耀故事中那種對「中國有用」與世界保持連繫的工具了。但同樣的，在兩種好像相反的故事中，香港都變成一種陪襯、一種邊緣性的存在，其功用不過是在闡釋說故事人某種曖昧的慾望與狂想。

陳令智的形象

在九〇年代的影視作品中，陳令智代表了一個新形象，往往與香港的身分問題相連，令人思考。她最先以方育平的《舞牛》引起注意，演一個情場失意的舞蹈工作者，來去於香港與外國之間，最後安頓在鄉居小屋中成為懷孕的妻子，在六四的黎明看着電視上發生的事握着丈夫的手說：「我們一定要做點甚麼！」她坐着小艇經過碼頭上抗議的隊伍，為電影因六四而引起的激情提供了日常人情的筆觸與角度，始終是影片中較難忘的片段。

在陳耀成的《浮世簡》中，她更成為擔綱的主角，浮世寄簡，向麗芙烏曼滔滔解釋港人在處理越南船民時面對的難題。電影是有誠意的半獨立製作，但陳令智的風采以及流利英語，多被借用於向外人解釋，而較少對香港多元身分的實質演繹。陳令智的形象，正因為太吻合「外向」的身分，反而放回香港的脈胳中顯得尷尬（與馮建中的愛人身分、與父親的父女關係）未能發揮她身分中中國人/香港人身分那一半所引發的問題。

《浮世簡》嘗試創造一個為這都市發言的主體，但在這流利的獨白底下，強調的是對西方電影的了解（沒有辨認這電影本身與褒曼電影之間對愛情表現深度的不同），以及似乎強調彼此可以有一共同的文化與價值準則的假設，因而毫無猶豫地借用了蕭伯納的麗辭、梵谷耳朵的意象，也就沒有空間去細驗文化的差距，沒有想到香港人本身也不是一個和諧同聲的「整體」、香港人的「主體」其實並不是這麼固定而貫徹的。

港台獅子山下新劇集中的《變奏之前》把陳令智安排為一個移民官的情婦及中國大陸「藝術家」的仰慕者/前度情人，她在這劇中所有身分似乎只能憑藉與男性的關係界定出來。所以盡管也如《浮世簡》有寫信讀信的場面，却未有自己的聲音，更不用說有對自己身分的反省了。她被安排為無條件認同及仰慕大陸藝術家的人。作為一個香港人及女人，不幸地被劇中編導把她呈現為一種被雙重殖民的角色。

香港藝穗會與悉尼劇團合作的《遠大前程》，改編自狄更斯的Great Expectations，以香港為背景，再一次找來陳令智演出，也再一次令人反省香港人身分的問題。

陳令智在這劇中飾演混血的愛斯達拉，由躲在陰森古堡中的夏小姐把她養育成人，要她去傷盡天下男人的心。若果說《浮世簡》中掩去她的混血身分造成不必要的尷尬，那《遠大前程》的編導倒是很聰明地突出這混血的身分，成為劇中比較野心地欲探討的問題的一部分。

前面寫阿扁初進大屋，被愛斯達拉吸引又害怕她的部分寫得好。前半忠於原著，但較少嘗試；後半野心較大，令人有遠大期望，但實踐未盡如人意。

《遠大前程》的阿扁，獲得無名的捐贈，讓他離開粉嶺去到中環，進入殖民地上流社會，受教育成為一個英語流利、行止得當的紳士。當他成為這樣一個紳士以後，他開始對自己的出身、對過去在鄉下共甘苦的姐夫阿祖，覺得羞愧了。他想追求混血兒愛斯達拉，她却寧願下嫁聲名狼藉的鬼佬。阿扁和愛斯達拉兩個否定自己、追求他人價值標準、到頭來「兩頭唔到岸」的香港人，無疑是有許多故事可說的。關於Subalternity、屈辱、疑慮等等心理狀態、關於如何轉變、如何反省。

但當然，對這些不明確的東西，要為它命名，或感受這些說不分明的感情，要把它說出來，是最不容易的。所以《遠大前程》比較徹底的角色，如空宅中的夏小姐、如黃秋生飾的父親形象似的逃犯麥桀，比較徹底地英國化或中國化，容易演也容易討好。甚至「半唐番」的Herbert Pocket，由關朝聰演來，在教阿扁西餐儀態等表面的中西不同上引起觀衆笑聲，造型討好；但本身的不得意雖有提及，困難却未發展就解決了。律師行的屈明也是夾於中西態度之間，但只是工作時全套西服公事公辦、回家換回唐裝泡茶有人情味等，畧嫌表面，未能真正帶出同一人身上的角色衝突。

屈明的角色本可以再發展，比方他在西化/商業化的世界、與回家的中國、老病父親世界兩者間有沒有一個並非那麼斬截分明的中間地帶？有沒有由一個階段移往另一個階段的困難和沉積的舊成分？

同樣，在刻劃劇中的兩個主角時，也是忽略了這些曖昧而中間地帶的東西。阿扁由鄉下少年變為英式紳士好像沒有太多的困難。這倒不是說發展不夠時間不長過程不清楚這些技術性的東西，而是


香港攝影師林世昌為陳令智造像：《遠大前程》宣傳照。
（林世昌提供）



黃楚喬為陳令智造像(Madodhisattva)(黃楚喬提供)

基本在假設上好像排除了文化的問題，即假設一個人少年以後可以毫無困難地接受另一個文化身分，然後到了一個地步又可以醒覺了把這文化身分除下，好像阿扁在劇中穿上和除下名牌衣裝一樣。但文化身分正不是可以隨便穿上除下的衣裝，而可能像皮膚或者甚麼，脱掉也有舊痕，新生亦有斑駁，不徹底、不清楚，揮之不去，欲說還休。

劇中寫阿扁對阿祖的羞愧，可以是一條線索，值得發展下去，但阿祖的對白寫得太辛酸苦澀了，走了以後，阿扁又不見繼續對自己的身分有羞愧或其他反省。甚至在坐火車一節愛斯達拉說自己不會愛本地人以後，阿扁在感情或理智上都沒有沿這方向再有表現。

愛斯達拉的角色，由陳令智演來，帶着近期影視作品中對香港身分的文本互涉，又再強調了她的混血兒身分，本來未嘗不可以帶來反省。但可惜這角色的塑造，尤其在下半場，也同樣缺乏內在的矛盾和衝突。前半在大屋中她較形象化地演出了對本地少年的戲謔與作弄，後半場却更外向地演一個成熟少婦，雖有舞蹈場面一顯身手，却無對白道出任何內心的猶豫與矛盾。她的「腦袋被人殖民了」也只是由殖民者說出，未見她自己有半絲遲疑反覆。即使到最後，似乎是洗淨鉛華了，亦未有顯示她有自覺，那她是如何「變化」過來的呢？編導在結尾讓她說要選擇去上海唸大學，尤其令人擔心。不是從一種腦筋的殖民出來，又陷入另一種？如何可以繼續對文化身分的探索？

劇中愛斯達拉的葡藉母親，驚鴻一瞥，未能產生多大意義。倒是Herbert Pocket的母親，那大屋中的女工人一角，本大有發揮的餘地。她第一次在老屋出場，啞默無聲帶着怨恨，確是被殖民者的一個形象，令人留下深刻印象。她每次說中文，都要被夏小姐命令她說英文，因為殖民者害怕他們不懂的語言呀！

九〇年代的影視作品中，可以看見強烈地要創造一個有關都市處境、香港人形象的焦慮。自從中英談判開始，香港在九七年回歸中國大陸已成定局以來，似乎有感於現存的生活經濟和文化現狀，成為快將消失的東西，所以更多出現有關文化身分的思考，既有懷舊式的攝存舊映象、亦有創造性的抒寫新寓言。在舞台劇方面，由《我係香港人》、《香港舞台上》、進念《中國旅程》、《給鄧小平的四封信》、到近期的《中國文化深層結構》，袁立勳諸人《遷界》等三部曲，到電影方面徐克用武打與科技去抒發他的中國結、創造激情浪漫的寓言，都是這方面的產物。

一九八四年中英的《我係香港人》在劇名上已經包括了自我主體與地域空間這兩個題目，而態度亦如題目一樣簡單直接：肯定我與這都市的關係，毫無疑問的歸屬感。該劇在八〇年代中出現時，在形式上的親切性與清新感，尚算配合得宜，在高本納的導演之下，用問卷答題、零散片段的方式，把尚未說濫的問題，用不算深刻但不失清新的方法說了一遍。劇中某些成功的片段，如寫香港在英國的留學生在一個晚會上，當每個國家的同學輪流唱出他們自己的國歌後，不知該唱甚麼來代表香港，最後只好唱出〈在那遙遠的地方〉，的確頗生動地捕捉了香港人對身分的尷尬，的確是一個可以開始去思考主體性的機會。可惜的是戲劇發展下去，太急於找到出路，反而抹煞了繼續思考這種尷尬身分的機會。戲劇最後以鼓勵參與區議會選舉作結，為一個複雜的問題提供了一個簡單的答案。

與這種盡管積極但未免簡化的看法相比，進念的戲劇當然顯得老練成熟。打散單純的叙事、取消角色與對白、強調動作、聲音、映象，確是比較接近戲劇的後現代風格。但作為寓言來說，進念的作品也有一個趨向：就是簡約主義的形式美感，不擅裝載太複雜的政治思考，所以有時形式上強調開放多元，政治的訊息反顯得單向單調。成功的時候一新耳目，令觀衆反省自己觀看與思考的框架、不成功的時候，對政治或文化的思考就不及「深層」，只達舞台形式上的「層次」了。進念九〇年代的《列女傳》比較抽象而簡約的處理，比過去的同名作品較多政治含義而較少性別關懷。

在藝術作品中香港的主體性好像幽靈一樣若隱若現，這當然其實也有歷史、社會及文化的因素。本地的教育和文化政策，其實一直並不鼓勵對這些問題的反思。在教育方面，不是抽空地讀英國文學，奉為經典，就是抽空地讀中國文學——甚至中國文化——却沒有提供文化脈胳，文化比較，把種種個別遙遠或艱深的文本連繫起來。學生其實也像《孩子王》中的學生，是受鼓勵去抄書、或背誦老師的答案而已。在文化政策方面，強調或資助演藝在娛樂方面發展之餘，並沒有推動對香港文學或藝術整理。不注重歷史和研究的結

果，是令演藝界技巧越來越成熟，而內容越來越空洞；文藝界割地為王、樹碑立傳而沒有全面的視野、傳媒隨便胡亂報導歪曲事實，若果說是繁榮，恐怕只是假象而已。

即使八〇年代以來，更多人開始想去思考香港的主體性，但卻又好像難以說得清楚。這難以說得清楚的事實，當然也如上述是歷史、文化與社會的產物。

《遠大前程》本是較難得地想以狄更斯小說（殖民地最典型而流行的文本）改編到香港世紀初的背景，而在一個改編的文本中，又不完全像進念的改編那樣別有懷抱、無意與原著有多一點對話，反而本是朦朧地想去說香港主體性問題。劇中人阿扁和愛斯達拉，都是香港背景底下背棄了自己文化背景而想完全無條件認同殖民者的文化的人，那樣兩邊不討好的邊緣性，本可探討，但又一閃即逝了。在劇中說愛斯達拉「她的腦袋被殖民了」以後，並沒有細挖下去，戲劇反而以愛斯達拉決定去上海唸大學就解決了問題。香港的主體性的思考又一次被推延了。

這戲劇演出是由外來的澳洲劇團與本地的藝穗會合作的。在本地作者構思的劇本與外來導演的導法之間，聽說也有分歧。導演這種演繹是否也併吞了本地一些本來可能提出的異議？會否強調忠於英文原著與華美的西方舞台因而壓抑了本地的某些思考？會不會在形式上也滲露了原來劇中想提的殖民問題？我倒是希望再多知道一點這劇排成的細節，好看看劇以外香港文化脈胳中存在的問題。

陳令智的形象，一度好似被借用來表達香港朦朧的主體性。但有時編導太簡化地表現了她西化的一面，有時又簡單地回歸於一個中國的結論。一個貼切的形象也需要一個適合的故事。是主體的幽靈在尋找一個故事？又還是有無數的故事在尋找主體的幽靈？

中國大陸藝術家的世紀末香港圖式

劉大鴻以香港為題的長卷式油畫《蝶戀花》，九三年在香港藝術博覽會亮相，九四年有一份月刊刊用了這畫作為封面，並有大陸藝評人撰文，稱之為「世紀末香港的理想圖式」，說到表現文化現象、濃縮歷史場景，並以中國傳統藝術、西方後現代風格比擬。這繪畫和畫介也因作者的立場又再從他們的角度說了「一個香港的故事」。

作為中國大陸當代前衛藝術家，劉大鴻沒有像過去的大陸文人那樣使用「孤兒」、「幼女」、「野孩子」，甚至更不堪的「妓女」等來比喻香港。畫面上多用紅與黃等暖色，多戲劇性的場景，連大陸的畫評人也說到其中的甜蜜與燦爛，說到其中沒有褒貶，甚至說到甚麼後現代了。

劉大鴻的香港圖像，是不是後現代的複調多聲、沒有價值判斷的多重形象並置呢？初看的確好似是這樣，從毛澤東到彭定康、從英國女皇、查理斯王子到香港的名人、藝員、脫星，一爐共冶，好似是無分彼此。但如果我們看仔細點，就會發覺並不是後現代式地把一切都轉化和消解了，而是有非常嚴峻的規矩和秩序，還是受一套意識形態支配的。

「蝶戀花」裏說的是一個結婚的故事。一開始就出現了已成濫調的香港形象——一艘帆船，代替帆的是一顆紅心，裏面有男女假倚，但一柄白絹扇遮去了他們的臉孔，扇上有英文「甜心」一字，然後每張畫裏出現的人物和情節，都跟這結婚的故事有關。

在畫面上，中方永遠是男性、是新郎，而香港永遠是女子：藝員、脫星、可慾的對象，毛澤東的形象仍然以家長的姿態出現，儘管當代的中國前衛藝術家會加多一分戲謔，但他們對權力的秩序並無顛覆。毛氏在這些前衛畫幅上仍然是佔着主要的、中心的位置，由其他人服侍，是外國人朝拜的對象，如第三幅裏面，毛氏如佛爺盤腿而坐，而英國查理斯王子則打扮成教皇，在他面前獻酒獻茶。有趣的是，在表面好像後現代的風格底下，人物的大小比例、尊卑之別，還是囿於嚴謹的意識形態框框，不能越雷池一步。

藝評人劉霜陽曾指出，劉大鴻早期作品就自身三十年荒誕經驗探索集體記憶，有成功的地方，但這些優點應用到現在這題材上卻失落了。對於香港或外面其他的文化模式不能理解，暴露了本身文化認識的固定性與單向性，不僅是劉大鴻，也是大部分當代中國前衛文藝工作者的問題。

說到仿《韓熙載夜宴圖》的結構而來，或許也可以略作比較。當然，有人會說五代與香港今天均為過渡時期，但怎樣看待過渡也因立場不同而異。據說後主李煜覺得韓熙載生活太放蕩，所以命顧閎



劉大鴻的「蝶戀花」之一。（Schoeni畫廊提供）



劉大鴻的「蝶戀花」之四。（Schoeni畫廊提供）



劉大鴻的「蝶戀花」之六。（Schoeni畫廊提供）

中等畫家畫韓家夜宴，原意可能真是作規勸也說不定。不管出發點如何，我們今天看複製，還是可見畫家的細緻而敏感的觀察與描繪。劉大鴻的《蝶戀花》呢，雖然被大陸的畫評人泛概地說是寫實，卻無疑借後現代的風向，並無對所描對象的興趣、觀察或關心，聊作漫畫式的湊拼。後現代也不作興有所規勸了，於是又好似有包容的寬敞，但在這包容之中，沒有了現實的觀察，剩下的當然只有囿於傳媒與官方塑就的形象，基本上所呈現的香港是與官方想法一致的。這是一種新美學，可以稱為社會主義後現代主義。



劉宇一的「女媧之歌」。(亞苑國際藝廊有限公司提供)

因為這是一個結婚的故事，一個快樂美滿甜蜜的故事，即使偶有嘲諷，也等於是鬥酒鬧新房，無傷大雅。基本路綫是與黨符合的：從帆船開始，到父母之命媒妁之言，老鼠嫁女，大家融洽地同聚一堂，到最後還要連生貴子，娃娃墜地收場。其中被壓抑了的其他故事可能是：這是一場不情不願的婚姻，這裏面有不少波折，這根本就不應該用婚姻的比喻。但我們發覺這些畫裏，這個婚姻的比喻其實是非常固定而僵化的，在好似後現代的熱鬧、繽紛、荒誕底下，這位前衛中國藝術家，其實倒是抱持着一種相當封建的視野呢。

劉大鴻的例子並不是孤立的。一九九四年底另一位居港的中國大陸畫家劉宇一，又以他的《女媧之歌》售得高價，引起了傳媒的注意。

《女媧之歌》據說亦與香港有關。畫面左上角的一塊彩石，放出寶石的光芒，畫面是充滿吉祥與喜氣的紅色，石後有光照下，祥雲似鑲了金邊，人與獸都退到畫面的下角。畫面最中央是一位赤裸的女媧，由一位壯男托着。

這畫中的女媧並不特別令人想到煉石補天的女媧，這是一位新時期的女媧，其形像可能演化自西方《花花公子》的中間大頁，黃玉郎漫畫或早期荷里活的宮庭電影。畫中的女媧豐胸盛臀，為一原始雄壯的男士所擁持與凝視，是可慾的客體，而絕非補天的主體。

畫家劉宇一過去畫過中國大陸建國初期背景的《良宵》，畫面亦是歌頌性的充滿祥和喜氣。這次《女媧之歌》說女媧手上的石頭是香港的前身，好像吉祥的意象底下亦是像劉大鴻一樣把香港與女子、與可慾的對像連在一起。這種政治的媚俗(Political Kitsch)圖畫看來在往後的日子還會繼續出現。



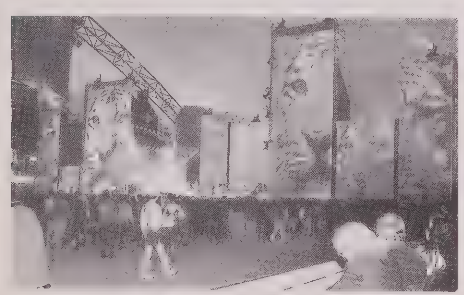
香港大球場的開幕演出。在「漁舟晚唱」的伴奏下，尚文西投射出帆船的激光影像。(市政局新聞組提供)

西方藝術家為港訂造的激光帆船

香港大球場在一九九四年三月十一日的開幕滙演，惹來不少批評。有人覺得演出相當平庸，與高姿態的宣傳名不符實，亦有人說本地觀衆不懂欣賞法國電子音樂大師的技藝，更說尚文西這演出是特別為香港觀衆「度身訂造」，所以耗資五百萬也是「物有所值」云云。大球場開幕之後，噪音和管理的問題又屢次惹起風波。這種種風波，到底說明了香港文化的甚麼問題呢？

大球場耗巨資重建，脫胎換骨，成為可容四萬觀衆，可舉行巨型演唱會的地方。在開幕滙演上，更特別安排來自法國的尚文西作鐳射激光的音樂演出，宣揚的是國際水準，現代(後現代)科技、進步、文明、多元性等等。但在這些背後，說是為香港「度身訂造」，到底是如何理解香港、又如何「度身」，如何「訂造」呢？

當晚最接近最與香港有關的一曲，大概是指「漁舟晚唱」了，不但請來香港中樂團在背後伴奏(據說尚文西的合約規定不准任何本地藝人與他同場演出，這部分「准予」伴奏，可說是例外了！)，而且在巨型的布幕上，投射出帆船的影像！可知在這些聲色繽紛，好似遠眺未來的激光影像底下，尚文西對香港的認識仍然停留在「帆船」的階段。



香港大球場開幕演出，尚文西的異國情調影像。
(吳文正攝影)

用「帆船」來作為代表香港的符號，當然不自尚文西始。過去香港不少舊日的攝影、繪畫、明信片，都充斥了帆船的符號。資深攝影師邱良先生的六、七十年代香港攝影集《爐峯故事》內頁，開首就用了帆船的意象。帆船成為香港旅遊協會的標誌，出現在不少有關香港的宣傳小册子中。外地旅遊客獵奇之際可能想按圖索驥，本地藝術家亦未嘗不會內化了這些固定的稱謂。舊日沙龍裏有它的光影留痕，香港藝術館開幕的第二個展覽(第一個展覽是名為「太法國了！」的法國藝術)，名為「城市變奏」的一個「香港藝術家西方媒介近作展」裏，我們還是在畫家尤紹曾的筆下看見了帆船。

帆船這圖像，不僅令我覺得時代錯置、時光倒流，而是即使我們今日偶爾會看見帆船，它已無法在我們生活中發生重要的作用，可以概括或總結某部分的香港經驗。這本身可能是比喻、象徵或符號自身的限制，每次當我們想用「一個圖像」去代表香港的時候，我們就總看到空疏與偏漏，看到其中的荒謬性(我們或許會想到Slavoj Zizek新書中提到，壽西斯古倒台後，羅馬尼亞的反對軍人，把旗幟上的「紅星」剪下，不是以一個符號去象徵，而是以旗幟上的「洞」來宣示一個正在變化的歷史處境的開放)⑧。只用一艘帆船來代表香港的問題不在於它落後於現實之後，而是在這樣一個符號的出現，阻礙了而不是幫助了大家去看香港，這樣一個熟悉而無新意的圖像，令人見慣了而不去思考各種不同的可能性。

這符號又因為太容易連起各種對香港看法的濫調，令人不容易打破習慣提出新的解讀來。帆船安置在海港的高樓大廈之前，應和了種種所謂香港是「東西文化交滙」、「傳統與現代溶和」的濫調。大球場開幕禮和尚文西的激光演出，正是耗資一千六百萬元去複述這些濫調。比方蘇格蘭軍樂隊、巴西的森巴舞娘，好似代表了西方、現代，又再有舞龍，代表了中國傳統了。但這樣把兩者放在一起就是香港文化了嗎？其中遺漏了的，正是對香港文化的反省。

尚文西的激光演出，説是為香港「度身訂造」，其實同樣的遺漏了香港。他的激光影像，一點不難欣賞，還可説是過分表面化了。概括地説，他的影像可以分為兩類：一種是「世界性」的，即強調都市節奏、體操動作、愛情、對兒童的關心；另一種是「中國化」的，即是漁舟晚唱的中樂，他對中國的印象(典型遊客獵奇式的呈現古怪的眼睛、破碎而對他來説是不可解的普通話、單車的聲音等)、賀知章的「少小離家老大回，鄉音無改鬢毛衰」，各種的中文招牌(左右倒錯也不理會了)。在這兩類影像中香港都好似存在其實又不存在的，因為在前一類影像中，香港是被視為與世界其他現代都市一樣；在後一類影像中，香港又被視為(在獵奇的遊客眼中)是與中國完全一樣，無視於在同文同種底下可能有的生活方式、社會風俗、文化甚至語文使用等各方面的微妙不同。

這些不同對於理解香港文化和香港社會是重要的。用澳洲模式建成的球場，没有理解到香港空間特色，因而引致嘈音的問題仍有待解決。外國管理制度種種不能因應香港現實而生的問題餘波未了。在未來的日子，在其他各方面都是一樣，忽略或壓抑了香港文化的特色，必然會引致其他種種更嚴重的社會問題。一千六百萬元可以買來科技聲勢，卻未必可以買來對文化的理解。尚文西事件是否可以作為一個教訓呢？



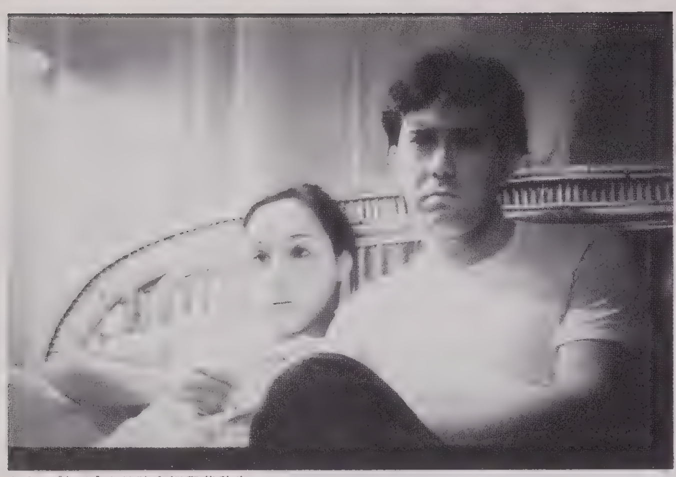
旅遊協會也以帆船作為標誌。

繼續試説故事

我是不是盡在説負面的話，好像説根本没有可能去説一個香港的故事呢？不，我的意思並不是這樣。我只是想討論為甚麼那麼困難，指出我們的想法和説法是多麼容易被其他觀點和聲音所侵吞。但總還有許多人在嘗試説香港的故事，用他們的方式。香港藝術中心的課程部一直在鼓勵用視象和文字去探索香港。一群攝影家，正用他們的方法去拍攝香港。在課堂上，我看到更多新的文字去寫香港。香港電台電視部的《都市傳真》節目也關心這個問題，也來拍我們怎樣上課了。我剛在課堂上説過帆船的濫調，下一回，我帶林在山她們去看朋友高志強的影室，看他拍得很好的深水埗的照片。林在山訪問高志強，他逐張照片談，忽然，她捉狹地朝我笑：「這可不是你説的帆船？」原來高志強也拍過帆船的照片呢！原來，他説，那一天他由於當前的政治問題，感到心情極低沉，走到海旁，看見遠處一艘帆船，正駛過一艘巨艦旁邊，他有所感觸，覺得好像説出了現況，立即按下了快門！

我看着那照片，也隱約感到攝影師想要表達的。原來帆船也未嘗不可以迴環再生呢！攝影師藝高人膽大，把濫調的意象給予一個新的生命。我當然也樂於修正我原來的想法。只要不是墨守成規，如果有新的感受，有新的感情投入去，也許已成濫調的意象也未嘗不可以起死回生，再一次用來説出我們此時此地的感受？即使我們未必一定可以説出全新的故事，我們也可以改寫和重組，把舊故事注入新的意思吧？


高志強攝影：《無題》。(高志強提供)



方育平《舞牛》中的陳令智與黃秋生。

注譯：

① "《阿飛正傳》－You Like It or Not?"《電影雙周刊》，第三〇八期，一九九一年一月十七日至三十日，四十至四十三頁。

② Lau Siu-kai. *Society and Politics in Hong Kong*. HKCU, 1982.

③ Lee Kuan Yew. "A Tale of two Cities -- Twenty Years On." *Li Ka Shing Lecture*, HKU, December 14, 1992.

④ Ibid., p.3.

⑤ 有關中國大陸作者對香港的描寫，可參看：Eva Hung ed. *Renditions*. No.29 & 30, (1988)及盧瑋鑾編《香港的憂鬱》。香港：華風，1983。聞一多：〈七子之歌〉，見《香港的憂鬱》，一至二頁。

⑥ 王禮錫：〈香港竹枝詞〉，盧瑋鑾編：《香港的憂鬱》，一六一至一六二頁。

⑦ 楊彥岐：〈香港半年〉，同上，二〇七至二一一頁。

⑧ 胡春冰：〈深水埗之戀〉，同上，二一三至二一五頁。

⑨ Slavoj Zizek. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press, 1993, p. 1



Photo by Lee Ka - sing

II　都市文化・香港文學・文化評論

香港的都市形象——都市文化的認同與距離

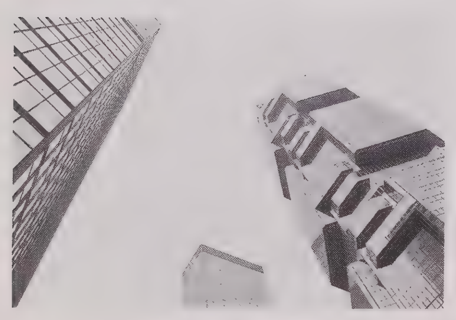
中環的中心性逐漸移往灣仔。(陳錦樂攝影)

香港都市的外貌不斷變化。從灣仔乘車往中環，過去是棄置的空地，現在可以看到一幢幢新建的大厦。左邊是近年啟用的太古廣場，西武百貨公司已成為時髦的場所，樓下是連卡佛的時裝店，電影院前往往排了長長的人龍。前頭是中國銀行新厦，金屬的竹節拔向高空；再過去是滙豐銀行新厦，後現代的建築開放而外露，取代了過去穩重對稱的外貌；這前面就是現在以星期天聚集了菲傭而著名的皇后像廣場。中環的中心性逐漸移往灣仔，在太古廣場對面就是港島地鐵中心的金鐘，旁邊落成幾年的奔達中心已經因經濟問題易手改名為力寶中心，像一個披甲的武士，富有侵略性的外貌遮去背後的大厦，僅露出閃閃金色的玻璃蕃牆。左右兩邊的這些大厦由當中一道天橋相連，橋上露出一截木棉樹的枝梢，朵朵紅花倒映在天橋銀白色的金屬外殼上，化成抽象的紋理。這樣一幅圖畫，十年前來過的人恐怕也認不出來，還以為是來到另一個城市了。

都市的發展，影響了我們對時空的觀念，對速度和距離的估計，也改變了我們的美感經驗。嶄新的物質陸續進入我們的視野，物我的關係不斷調整，重新影響了我們對外界的認知方法。過去聞一多談新詩提出"建築的美"，在今天也還有人依據這點來要求新詩字數和句行的勻齊。但若當代建築的美的觀感本身也發生了變化呢？若當代的建築不以整齊、對稱、優雅、和諧、封閉為美，生活在這些建築之間的人，很難不受到這種美感觀念的衝擊。文學作者生活在都市裏，是都市的浪蕩人，也往往較敏感地發現了都市的新奇與限制。

在中國現代文學裏張愛玲一篇散文較早地表達了這種敏感：

> 我喜歡聽市聲。比我較有詩意的人在枕上聽松濤，聽海嘯，我是非得聽見電車響才睡得着覺的，在香港山上，只有冬季裏，北風徹夜吹着常青樹，還有一點電車的韻味。長年住在鬧市裏的人大約非得出了城之後才知道他離不了一些甚麼，城裏人的思想，背景是條紋布的幔子，淡淡的白條子便是行馳着的電車——平行的、勻淨的，聲響的河流，汩汩流入下意識裏去。①



力寶中心像一個披甲的武士。(陳錦樂攝影)

張愛玲的這段文字，很能代表一個中國作家在三四十年代，置身初步現代化的都市如上海和香港的一種反應。一方面，她是認同這種現代化的，她喜歡"聽市聲"，她不認同那種"松濤"和"海嘯"的詩意，但文字發展下去，逐漸從主觀的"我"的感受變成對"長年住在鬧市裏的人"的理性心理分析。張愛玲的《公寓生活記趣》，正如她的一些小說作品，其中部分魅力正是來自一方面對現代生活的坦然接受，沒有傷感和懷鄉；但一方面亦對現代生活種種可笑之處作出諧謔的鬼臉。她既說喜歡市聲，但亦仍然用風吹常青樹的聲音、小孩子回家等意象去比喻電車。正如公寓生活的描寫，既寫其現代化的一面，又寫其不甚徹底的現代性。張愛玲的魅力來自她敏銳寫出現代人身邊雜事的愉快性質。一兩片碎葉子黏在篾簍底上，她說"使人聯想到籬上的扁豆花"。但她接上去就說："其實何必'聯想'呢？篾簍子的本身的美不就夠了麼？"這一刻，拋開了比喻，她突然叫我們注視現代事物本身，事物本身可能具有的美。但當然，下一個段落，她又會回到聯想與比喻的網絡中，用參差的比較，從現代生活移開一段距離作出輕微的嘲諷。

篾簍子作為現代事物當然亦有它的歷史。在我們現在身處的後現代社會裏，也許連電車聲也快要變成松濤聲一般遙遠了。但我想作者面對現代(或者後現代)社會的態度，仍然可能是帶着這種不徹底：一方面是認同，一方面是批評；一方面是留神的注視，一方面是微微的嘲諷。用比喻和對照顯現出現代的局限。

都市文學：遷移的界綫、混雜的身分

都市的空間不斷變化，不斷填入新的內容，我們對這些空間的感覺也在不斷變化。我們總是發覺，這兒有點甚麼拆去了，那兒又有甚麼建起來。從灣仔到中環，一區和另一區之間的界綫逐漸不是那麼分明了，範圍擴闊了。有些本來是邊緣的地方可能變成另一個中心，本來是中心的地方變成邊緣。

都市是一個包容異同的空間。裏面不只一種人、一種生活方式、一種價值標準，而是有許多不同的人、生活方式和價值標準。就像一個一個櫥窗、複合的商場，比鄰的大厦，不是由一個中心幅射出來，而是彼此並排，互相連接。你可以從太古商場走下金鐘地鐵車站，從美國圖書館走往一個超級市場，你發覺鞋店、酒樓、電影院和政府的辦事機構互相扣連。你輕易從文化的空間，走入商業的空間，從私人的空間，走入公衆的空間，界綫模糊，它們是互相重疊，互相滲透的。在這些空間中留連，逐漸發覺很難分辨甚麼是本來的、甚麼是外來的；甚麼是自己的、甚麼是他人的；甚麼是傳統的、甚麼是現代的；甚麼是東方的、甚麼是西方的。店舖的招牌、物品的標誌、廣告上的符號，也都在使用一種混雜的文字，意蘊互涉，牽疊了不同的文化脈絡，要求對這地方的文化身分問題作更細密的解讀。



你輕易從文化的空間，走入商業的空間，從私人的空間，走入公衆的空間，界綫模糊。(陳錦樂攝影)

因為都市是包容性的空間，所以其成員的身分是混雜而非單純的。香港的身分比其他地方的身分都要複雜。怎樣去界定香港文學和香港作者，至今仍常是一個引起爭論的問題。曾經有人以在港居住多少年、在甚麼地方成長、在甚麼地方發表東西、寫給哪些讀者看等作為界定作者標準，但這些標準也未必可以完全解釋清楚那種含混性和邊緣性。香港人相對於外國人當然是中國人，但相對於來自內地或台灣的中國人，又好像帶一點外國的影響。他可能是四九年後來港的，對於原來在本地出生的人，他當然是“外來”或“南來”了；但對於七、八〇年代南來的，他又已經算“本地”了。他可能會說英語或普通話，但那到底不是自小熟習的言語，他最熟悉的粵語，卻不方便使用於書寫；他唸書時背誦古文，到社會工作卻得熟悉商業信札的格式、廣告文字的諧謔與簡略，這種文字上的混雜不純也是文化身分的一個縮形。香港作者崑南一九六三年發表的〈旗向〉一詩，是一個例子：

之故

起來(不願做奴隸的人們)
噫　花天兮花天兮

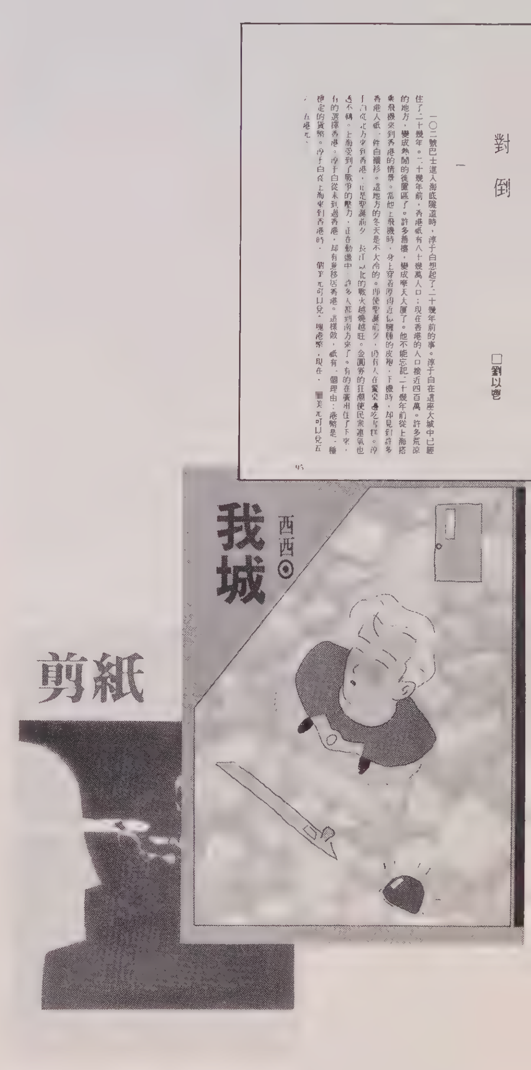
TO WHOM IT MAY CONCERN
This is to certify that
閣下誠咭片者　股票者
畢生擲毫于忘寢之文字
與氣候寒暄(公曆年月日星期)
“詰旦Luckie參與賽事”
電話器之近安與咖啡或茶
成閣下之材料——飛黃騰達之材料

敬啟者　閣下夢夢中國否
*　　汝之肌革黃乎　眼瞳黑乎②*

詩中這段文字是由古文、商業信札用語、歌曲、英文公函、賽馬報導等的語氣揉合而成，嘲弄中未嘗没有辛酸。如果說這是都市文化的產品，那不僅是因為寫及的世界是充滿了咭片、股票、寒暄、賽事、電話、近安、材料、飛黃騰達等商業社會的用語，更是利用拼貼和陌生化的效果，突出主要由這種文字構成的世界的荒謬。在諧謔與怪異底下，作者的文字從這現代化的都市文化裏面作出顛覆。

香港作者對自己身分的反省，當然亦有各種不同態度、不同方法。一種做法是與其他時空的比較來界定，或者從他人的關聯中回頭反省自己，從自己“不是甚麼”界定自己是甚麼。對於文化身分的追尋，往往亦從如何描繪“他人”開始。這“他人”可能是其他來到這片土地上的人，也可能是離開這片土地所遇到的種種不同的人。香港作為一個國際性的現代都市，自然提供種種的“來”與“去”方便，在流放與歸來之間，各式各樣的人物亦可借作追尋文化身分的種種襯照。

香港文學中可以找到不少例子，我們可以用《香港短篇小說選》③，說明這一點。比方海辛的《最後的古俗迎親》，寫的是浪子的歸來，也可說似是“尋根”。小說寫一個遊子回到闊別二十載的老村。這個“回歸”的母題自然令人想到對傳統的肯定；他也終於跟當年父母為他娶的童養媳結婚，接受在老祖屋那張祖傳大床洞房，舉行古俗迎親的儀式。值得注意的是，無疑問地接受傳統習俗之下，其實亦有許多事變了：媳婦離家被賣作雛妓，舊村已變成受保護的文物古蹟，而這迎親的古俗，正如題目指出，已是“最後”的了。



香港從七〇年代開始有更多描寫都市面貌，反省身分的小說。

海辛這小說好像是"鄉土"，但其實是正視了"現代"，甚至進而暗示"鄉土"之逐漸變為不可能。集中另一篇，羅貴祥的〈劇作家裏面的劇作家〉表面上是後現代，與傳統無關，但另一方面，思考的亦正是傳統的問題。這小說從荒誕開始：劇作家挖掘到死去五百年的劇作家的骸骨，為它重造肌膚，然後自己像穿衣服一樣躲進裏面把它穿起來。劇作家閉門創作緊密配合時代的戲劇、編製一幅壯觀的地圖：動員無數人來演戲，最後又因為禁令而致所有東西只能演出一半。在表面無稽的情節底下，亦叫人想到基本的傳統和現代、現實社會與政治禁制等諸種問題。

《劇作家裏面的劇作家》中有關香港的細節，全在附錄部分。香港人身分的思考，也見於不同角度的視野。慕翼的《失妻》以南來的角度看香港，西西的《壆牆》從香港的角度看大陸。施叔青《夾縫之間》的主角是留美回來香港工作的台灣人，處於美國上司、大陸幹部、台灣父親、印度律師及香港商人之間，題目《夾縫之間》已明說了身分認同的尷尬。松木《從康樂大廈跳下來的人》突出了觀看角度，更有效地寫出幾種香港人對內地人的看法。吳煦斌的《暈倒在水池旁邊的一個印第安人》寫一個香港留學生對一個印第安人的認同與感情，用敍述者含蓄的感受以襯托同是異鄉人的放逐感。陶然《海的子民》雖然不是用第一人身寫法，但也集中在主角阮文進的感受，所以提供了一個比較同情的角度看越南難民。

劉以鬯的《不，不能再分開了！》寫的是分隔海峽兩岸的一對夫婦團聚的經過。在這表面平凡的故事底下，正是敍事的方法和角度，帶來了身分的反省，有比較深刻的視野。這小說不是從台灣來的丈夫的角度、也不是從大陸來的太太的角度說，而是從生活在香港的侄女的角度說出來。這避免了過分煽情的處理，避免純粹由當事人以感情為焦點看這事，另一方面也不完全是新聞式的第三身報導。如果推展一下，我們可說這是香港人的角度，一個比較平實而不高蹈的角度，可以從現實觀察人物(如寫姑丈的焦急，寫他要去解手，咖啡忘記放糖，用手指放進衣領中等細節襯托性格，能夠具體而非概念化，更成功地寫出人物來)，也是從現實情況去理解及提供解決辦法。在小說的結尾，是用一個"非法"而"符合人情"的方法去解決了問題。這當然也反襯了"法"的不合人情之處。但這不是以教訓語氣說出，完全是敍事角度、處理故事的方法，為這故事提供了深一層的意義。而這平實而不高蹈的角度，我覺得正是一個香港的角度。

《香港文學》至九五年一月已出版十年，《詩雙月刊》在九五年初會結束出版。同人雜誌《素葉》仍然定期出版。

香港的都市文化：商業與藝術之間

在香港從事文學創作，下筆之前，其實並沒有想：寫的是西化文學、中國氣派的文學？寫的是城市文學、鄉土文學？是通俗文學、嚴肅文學？是香港這特殊的地方限制了也豐富了我們。各種文化交匯成複雜的網絡，不見得可以逍遙網外。我們讀古典也讀西方的著作，看當代中外的電影。但除了文學作品，在日常生活裏，在報刊中，當然也大量接觸到影藝的訊息、時裝、漫畫、流行曲。每份報紙有不同的立場，因而報導出不同的新聞，寫出不同的社論。你可以看傳統戲曲，聽古典音樂，但也一定聽過梅艷芳、譚詠麟、達明一派。扭開電視，各種各樣的訊息傳到家裏，各種形象和詞彙無形地滲入生活中。

生活在香港，無法避開卡拉OK的聲音、武俠小說的潮流，我們生活在影視人物的形象之間。英雄不再是肯定地維護民族尊嚴、打洋鬼子的李小龍，從"爛撻撻"的周潤發到"無厘頭"的周星馳，比任何政治人物更能說出一個時代的轉變。這些形象以真人大小尺寸在地鐵的廣告上招展輪換，然後又過去了；又出現了其他的顏色、另外的形象。生活在這一切之間，要擺出一個絕對"雅"的姿態，排斥一切"俗"的東西，唯恐被外界污染，那根本沒有可能，因為沒有人可以活在與外界隔絕的真空裏。但倒過來，若然無條件接受一切，追隨潮流，那也是盲目罷了。那裏面必然需要一個不斷選擇、不斷思考的過程。我們也需要更多的參照比較、更多思辨討論，幫助我們理解和選擇。香港作為一個國際性都市，所接觸到的東西越來越複雜，很難再以孤立的、單向的、平面的方法去了解。香港面對的問題也可能是其他城市現在或將來面對的問題。在八八年舉行的"文學創作、文化反思"會議上，④本來是對當前新時期中國小說的反省，但在韓少功、李杭育這些小說家的發言中，我們也聽到商業化傾向對文學影響的問題，大陸作者也如香港作者一樣，逐漸面對商業社會帶來的種種衝擊了。



「文學創作・文化反思」會議會場上。左起黃子平、梁秉鈞、黃繼持、鄭萬隆、古兆申。

商業文化顯然是香港文化的主流，跟中國大陸的情況不同，商業文化在香港發展了很長的時間，有各種不同的變種，在其中亦未嘗没有發展出一些另類的空間。在這樣的情況下，我們目前需要的不是劃清界綫，而是理解本質；不是需要狹隘的排他或虛假的包容，而是需要更多更好的方法，幫助我們分析文化，評論文學。對於流行文化出現的背景、生產的方法、與社會的關係等等，都需要進一步的了解，每一範圍有它的專業性和獨特性，也需要專門方法探討、比較優劣，若隨便把流行文化歸類為文學徒然忽略了其主要特色。但另一個極端，即涇渭分明地先設了精緻文化和通俗文化的截然二分，也有危險，這樣也把問題簡化了，漠視我們生存環境中兩者互相滲透互相影響的實況。而且光作劃分，並不能令我們更好地了解文學，也不能更透徹地了解流行文化，目前要做的事，恐怕還是細察現象、剖析本質吧。⑤

都市文化的一個特色，是資訊流通、選擇豐富。在香港可以看到來自世界各地的報刊、錄像，可以看到各種不同意見的傳媒，如果擅於吸收，自然有助於從多角度立體化地看待事物，比較分析。但傳媒一般亦受制於商業或其他大企業勢力，結果不同意見的流通量不一定很廣，對事物的批評和反省未必是商業文化的主流所能包容的。所以如果就表面看，就這樣隨便翻閱，也許對這城市的印象就是一堆堆熱鬧的統計數字、就是五花八門的框框文章，説的都是流行的觀點。這樣看，表面是歌頌了都市的繁華，但其實可能抹煞了都市本來可具有的多元性；只是被動地接受了傳媒宣傳的效果，没有擅用都市裏可以主動選擇和比較的自由。

我們在香港長大，自然習慣了每天看很多份報紙，慣於面對各種不同政治立場、不同程度地受商業文化滲染的報刊，然後嘗試參照補充、選擇比較。報刊無疑是都市的產物，傳播都市生活的訊息，凝聚都市生活的意識形態。正如雷蒙・威廉斯(R. Williams)所説：十八世紀的布爾喬亞報紙是一偉大發明，因為更迅速而有效地傳播訊息，打破壟斷；但一旦僵化而被收買被控制，也會變成政治和商業權勢的工具。

香港的報刊是幫助我們了解香港文化的一個重點。五六十年代報上開始流行的武俠小説，也是報刊連載的產物，每日一段，以情節和武功吸引讀者，逐漸也發展出較新鮮的人物塑造。而每日結束時總留下懸疑，以傳統小説"欲知後事如何，請聽下回分解"的方法吸引讀者看下去。這顯示了報紙這一發表形式的優點(有更多的讀者、作品能更迅速地傳達到讀者手中、作者和讀者有更親切更直接的關係)，但可能也有它的限制(由寫作到發表的時間比較匆促，內涵或思想未發展成熟，更多的心思用在如何吸引讀者的注意力，要不斷想出新奇的主意來刺激讀者的好奇)。這些優點和限制，也在今日流行的框框雜文中見到，自然亦有些作者做得較好，超越了限制。

在缺乏文學雜誌的階段，報章補充了空缺，變成文學作品發表的場所。報紙因為容量和多面性，有時反可以避免了同人雜誌或政經、娛樂雜誌的單一性傾向，留下不少空隙。又或者因為需要大量稿件和付出較廉價稿費，有時亦容許了一些新人和不同意見的作品，反而没有雜誌那麼整齊統一，可能排他性較不明顯。發表形式當然也會影響到部分作品，文字比較草率，結構比較鬆散，都是可能的缺點，但也有作者看到這些限制，力求突破。香港文學中一些相當優秀的長篇小説，如劉以鬯的《酒徒》等，都是先在報上連載；但當然一些最草率無聊的作品，亦每日充斥報上。由此可見報章這媒介的多元性，我們實在需要仔細分析，需要更多嚴肅的評論。⑥

都市的傳媒有傳達訊息的功能，亦有娛樂的功能。外來的遊客可能主要接觸到大量的娛樂雜誌，馬經、電台上的流行曲點唱，或電視上"歡樂今宵"、"今夜不設防"之類的節目。一個在本地生活得夠久而又對文化關心的人，卻會注意到嬉笑怒罵的"頭條新聞"，分析性的特寫如"鏗鏘集"、"時事追擊"、"新聞透視"、"傳媒春秋"、"議事論事"、"星期日檔案"及其他突發性新聞特寫；會注意到艱苦經營的文學雜誌，一份停了一份又接着辦下去的詩刊，以及偶然在綜合性刊物上出現的文藝篇幅；在電台上其實也有"文學花園"和"開卷樂"、"世界文學"等節目，介紹當代各地的文學作品。電視台煽情和媚俗的作品當然不少，但如果認真留意，也會發覺其中有少量抗衡的作品。香港電台電視部戲劇組的"獅子山下"拍過不少平實地刻畫香港社會的作品，也出了不少優秀的編導如方育平、嚴浩、黃志、許鞍華、劉國昌等，他們後來進入香港電影界，也成為一股新



《幸福家庭》、《二人世界》、《潮流》等消閑刊物也會刊登文藝創作，《音樂與你》也有詩與普及文化的討論。



女性刊物《妍》上面有馬維爾的摧毀電影快感的論述，《瑪利嘉兒》上有文化討論，也是香港文化的特色吧。



《小說家族》。香港：天地圖書，一九八八。

浪潮；香港電台電視部戲劇組八七年的"小說家族"更嘗試改編香港作者的文學作品，拍成十二輯電視節目，不但推廣了文學作品，亦是影視與小說對話的一個新嘗試。⑦八十年代以來，其他綜合媒介的合作還包括有文學改編戲劇的劇季、詩畫展覽、詩舞畫的綜合演出等，超媒體的合作是文藝上的實驗。不同媒體的交流以外，亦是嘗試超越各媒體商業化用途的限制，對潮流有所抗衡。都市文化可貴的地方，本來就在這種多樣性多元化，不致把文藝定於一尊，好教那些不滿意一個格式的文藝工作者，可以發展其他的可能。在戲劇方面，目前從最傳統的、最商業化的、到最實驗性的，打破故事、情節、人物的慣例而以動作、聲音、意象、氣氛為主的作品，都同時存在。小劇場的增多，也推動了演出的多樣性。

文化評論的空間

都市文化的多元性，並不是裝飾性的錦上添花，而是實在經過一元化的單調和壓抑而覺得不滿，或者感到狹隘的類別已經無法容得下現實的實踐，不能不另闢表達的途徑。都市生活的好處，正在於它可以提供許多可能。報上的專欄，有不少在重複社會上許多成見，人云亦云，把一些習以為常的觀點說了又說，從來也不去懷疑。但也有比較敏銳的作者，會對流行的思考方法提出反省。

過去許多年來，大家對香港的文化不重視，不承認有"香港文化"的存在，不願意把它當作一個討論的課題。這情況亦逐漸在改變中。七十年代以來，個別作者在搜集資料和整理方面做了不少工作，文社、文獎、報刊、校外課程部都有所推動。一九八五年港大亞洲研究中心主辦了"香港文學研討會"，對香港文學提出了比較學術性的專題討論，八八年底中大香港研究中心與三聯書局合辦了一個大型的香港文學國際研討會，參與的人數很多，但發言的水準參差不齊。其中內地代表提出的"南來作家是香港文學主流"、"鄉土文學是主流"之類論點頗令香港聽衆擔憂，而對散文和女性作家的討論，亦令大家見到：若果不了解香港文化的獨特性與複雜性，恐怕難以討論其中的文學作品。不了解流行商業文化的特色，徒然作形式主義的藝術欣賞，為它在文壇上定位，那就顯然對討論商業文化的特色，或是文學的特色，都難有甚麼貢獻。



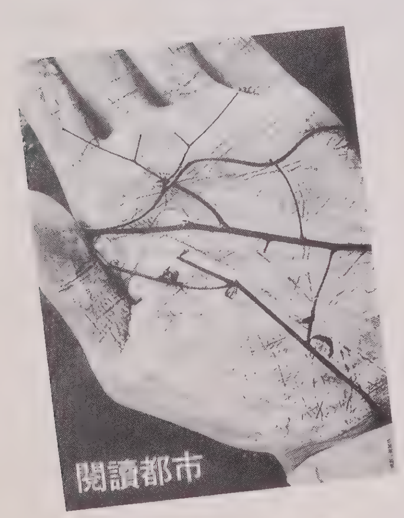
《號外》城市文化雜誌在七六年創刊，走出一條新路。

香港比較文學會在一九八九年舉辦的"都市・香港・文化"研討會，是一個嘗試。一方面有論者比較認真討論了粵曲、武俠小說、流行小說的策略與性別處理的問題，也討論了詩與城市的關係等課題，是嘗試同時正視大衆文化與文學的第一步。⑧

香港大專院校的比較文學系社會學系，理工學院的太古設計學系，都逐漸有人開始從事香港文化的研究。嶺南學院的中文文學研究中心在一九九一年舉辦過兩次"雅與俗"的研討會，一次以專欄和報刊為主；一次以影視、戲劇和音樂為主，探討商業與藝術的關係。

一九九一年底，香港大學亞洲研究中心舉辦"香港社會與文化研討會"，更集中了社會和文化評論的學者，與各方面的文化工作者，討論香港文化，可說是一個較全面探討香港文化的會議。

在報刊和出版方面，青文和曙光在出版香港文化、社會評論的書籍方面做了不少工作。對香港文化的探討，從社會學角度入手的有呂大樂、吳俊雄諸位；從文藝與大衆文化角度的有羅貴祥、洛楓；從通俗角度的有周華山、邵國華等。發表文化評論的園地一向不多，過去有《文化新潮》及早期的《號外》，近年做得比較好的有《星島晚報》的《星期日雜誌》(八八年五月至八九年六月)、《電影雙周刊》的"閱讀都市"(一九八九)，資訊性較重的則有《博益月刊》(八七至八九)的文化版及《越界》雜誌(九一至九四)。香港報章亦不少增設了文化版，其中亦有不固定的文化評論專欄。



《電影雙周刊》一九八九年的「閱讀都市」欄。現已取消。

文化評論者，都是在香港的空間之內，檢視及反省種種文化現象，以及它們所蘊含的意義。其中比較踏實的作者，都想在都市生活和文化方面提出反省，對文藝和流行文化作出分析和批評。比方《星期日雜誌》的作者，除了分析時事、演藝、寫作樂評和書評外，也對香港生活提出比較有新意的分析。如她們曾辦了一個"突破傳統角色的男女"的專題，在基本的生活層面上，為傳統社會觀念下的婚姻、戀愛和育兒問題，平實地刻畫了另外的模式。⑨《電影雙周刊》一度增闢的"閱讀都市"是文化評論之頁，其中包括談越南問題、錄像、流行音樂、電視、文學等，提出了不少不同於一般傳播媒介中看到的觀點。其中一篇提到新聞分析節目存在於大機構中的限制

時，甚至呼籲推動錄影製作，提出建立另類電台的可能，認為“錄影科技是能導致社會民主化的一種科技”。⑩這是既看到都市文化的限制，又嘗試提議運用現代都市帶來的可能。但《電影雙周刊》的文化評論之頁不久就取消了，刊物本身也走上不同的方向。《星期日雜誌》及《博益月刊》皆在一九八九年下半年結束。從這例子我們也看到香港文化評論的空間的不穩定性與過渡性。值得慶幸的是最近又出現文化評論為主的雜誌。⑪

在出版方面，出版的集團化和商業化，亦把書籍進一步變成消費的商品經營。過去對文學或書本的觀念亦進一步受到衝擊。過去是一位作者有感而發，窮年累月寫成他的著作，由出版社發現而出版，讀者讀了覺得有所啟發，把書放在書架上，有空又再反覆閱讀。但在消費社會裏，變成是市場經理調查及預測讀者口味，設計方向，找來適合的文學生產者實踐，完成的產品再利用連鎖店發行，產品主要用以消費，並不鼓勵保存，方便消費者一兩個星期後再在便利店中選購另一批新產品。針對這類現象，一些年輕的文化評論者亦曾舉辦“口袋書與文化煩惱”座談會⑫，會上對這種文化現象有所探討，亦有對流行書如《小男人周記》等的意識作進一步的剖析。但“口袋書”一詞也許不足以代表目前這類消費商品的特色，口袋書本是一個中性的名詞，在現代都市興起，有方便、廉宜、普及、親切的原意，英國的企鵝叢書、日本的岩波叢書，都以此作為普及知識、推廣文化的手段。香港目前某些出版商，其實只是在口袋書的種種可能性中，僅取其輕、薄、短、小的一面加以發展，以水準不高的專欄零碎湊合成書，以電台錄音粗略地音錄成字，進一步地把書本“非書化”。對此作出檢討和批評，不一定需要否定都市普及出版形式本來可具有的種種可能，正如口袋書的本身，本來亦可以有抗衡的潛力，就看如何運用罷了。

香港過去出現過杜漸的《讀者良友》和馮偉才主編的《讀書人雜誌》，有不少報刊如《明報》、《新報》有過書評欄，後來都取消了。九四年則再有華僑日報及星島的書評版。文藝書籍的出版，在八九年以後，越來越顯得困難。商業出版社不願意出版文藝書，文藝出版社不是改出教材或實用書籍，便是停辦了。九四年底略有起色，在其他藝術範圍內，評論同樣不發達，也很少從文化層次討論。電影節還是以放映為主，缺乏研討。一般報刊文化版有八卦周刊傾向，煽情之餘，不求準確。九四年文化界的一些現象，如雙年獎風波，王家衛引起爭論的《東邪西毒》、藝術中心六〇年代文化身分設計展等，都缺乏相應的深入評論。近期報紙的文化版，可能還是以香港經濟日報的「文化前線」辦得較認真。

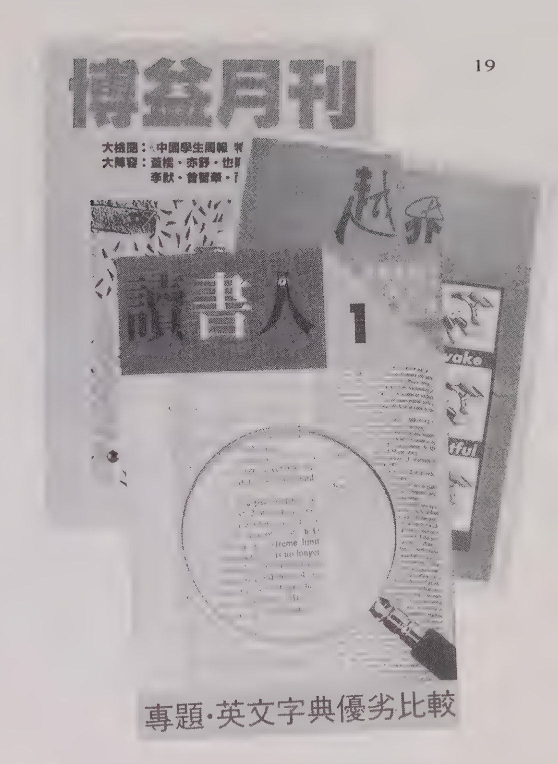
後殖民論述抑或後現代論述？

從上的例子看來，我們看到香港的文化空間一直是處於變幻與過渡的階段，也常有似寬展實閉窄的情況。在隙縫中生存的文化評論，也不得不顧及種種限制。加以報刊的文化版，主持的年輕編輯，往往未必有經驗或識見，許多時處理不當，反而有混淆視聽之虞。所以對文化評論本身，看來也需要更多的反省。

香港過去的文化評論，有受法蘭克福學派的影響，對香港文化工業提出批判。這種做法當然有積極的意義。但我們在討論不同形態的文化生產時，必須同時顧及它們的文化脈絡及媒介特色，才能對歷史和形式有更好的分析，不然就很容易流於空泛或武斷了。在這方面，如何更好地活用各種不同的理論和批評方法，綜合消化運用在對香港文化的分析上，實在值得進一步探索。

從理論出發可能病在對香港文化本身不熟悉，以致理論變成硬套。但換一個角度，熟悉香港現象了，却沒有深一層的思考，也許會有不知怎樣歸納及分析現象的擔心？近年也有把理論庸俗化，或進而把皮毛的理論作為肯定、附和或鼓吹潮流之用，這種文化評論也會失去它的評論性。

在香港從事文化評論，也許要回過頭去思考一些基本的問題：為甚麼香港人許多時對香港的文化也不認識呢？這可能是幾種不同的殖民主義重疊的結果，令香港人也內化了這種作為“他者”的意識，對自己的文化鄙視、看不起、說不出口，甚至疏離而漠視其存在。在這種態度之下，是對自己的社會、文化、歷史沒有認識，壓抑了種種記憶與感情，而渴望認同其他的模式、其他的文化。外人如果以無知的態度君臨香港，視此地為“文化沙漠”，自然無法理解此地的文化。但如果我們再一次只是引進西方的文化理論，認為不



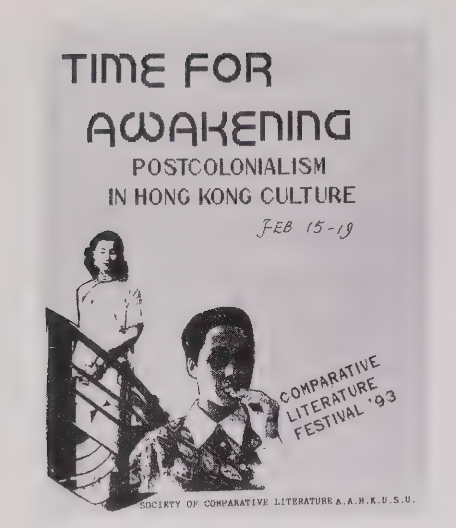
《博益》和《星期日雜誌》在八九年下半年停刊。八九年創刊曇花一現有《文化焦點》和《次文化》,《次文化》刊物結束，出版社仍存在，繼續出版次文化叢書。

《越界》一九九三年十二月結束，越界文化機構將於九五年另辦刊物。

《讀書人》在八七年五月創刊，停刊多年後，將於九五年三月復刊。



九四年開始刊登書評的有《信報》星期日的「書懷版」、星島日報逢星期一「書局街」、華僑日報「書坊」、香港經濟日報逢星期一至五「文化前線」。華僑日報已於一九九五年一月十三日停刊。



香港大學比較文學系學生在一九九三年二月辦的《香港文化與後殖民主義》研討會場刊。



《文化評論》第一、二期。

香港文化：由九七至現在及以後
HONG KONG CULTURE: PRE AND POST 1997

藝術教育宏觀
An Overall Review on Art Education
統籌 Co-ordinator：郭靜寧 Kwok Ching Ling

Course III.10 Postcolonialism and Hong Kong Culture

Lecturers Dr P K Leung (course organizer), Mr M A Abbas
Dr P J Hutchings Dr G B Lee

This course will examine various issues on Hong Kong Culture We shall study texts in relation to their socio-cultural contexts and to various problematics in representation It will also study various forms of colonisation and their influences on the construction of cultural artifacts and relationships, issues of cultural imperialism and consumer culture The students will be expected to do research on local culture

I Situating Hong Kong
II Changing meanings of "culture" in Hong Kong
III New Wave Cinema
IV Writing Hong Kong
V High and Low Art
VI Urban Space
VII Subjectivity and Postcolonality

Texts:

劉以鬯 Lau Yichang
香港短篇小說選
陳耀成 Evans Chan
徐克 Tsui Hark
方育平 Allen Fong
吳宇森 John Hu
麥大傑 Mak Tai Kit
嚴浩 Yim Ho
許鞍華 Ann Hui
關錦鵬 Stanley Kwan
香港電台電視部 RTHK

酒徒 (The Drunkard)
Selected short stories from the 50s to the 90s
浮世戀曲 (To Liv(e))
第一類型危險 (Close Encounter of the First Kind)
父子情 (Father and son)
英雄本色 (A Better Tomorrow)
妖獸都市 (A Wicked City)
似水流年 (The Homecoming)
投奔怒海 (The Boat People)
阮玲玉 (Centre Stage)
小說家族 (Writers' Series (I))

香港文化：後現代主義還是後殖民論述？
Hong Kong Culture: Postmodernism or Post-Colonialism Today

導師：梁秉鈞 Leung Ping Kwan
PhD (U of California, USA)

許多人說香港文化是一種後現代文化，你說是不是？到底後現代是什麼？了解現代的狀態與了解我們目前的文化有什麼關係？後現代的論點與我們身邊的文化有什麼矛盾？是在這樣互相質詢與對話的角度下，我們才可以談後現代文化與香港的關係。討論範圍包括城市、演藝、視象、性別、書寫等等。
但在思考後現代文化的過程中，我們不能不思考到香港作爲殖民地的特殊處境，以及由此而形成的文化狀態。香港的文化身份如何界定？與其他文化的關係爲何？雙語及多元化的優勢與缺點何在？文化、教育及文化評論方面的問題在哪裏？後殖民論述可以幫助我們思考多少？願大家一起來探討。

105-2 日期：13/11/93-15/1/94(逢星期六)(25/12/93 & 1/1/94 休假)
時間：下午5 30-7 00
地點：十二樓白鬆禮室
課程：全期八課 名額30人
費用：$400 會員$360

9309 課程特刊Education Supplement 11

一九九三年香港大學比較文學系首次開辦《後殖民主義與香港文化》課程。同時香港藝術中心課程部亦開辦香港文化的課程。

必細察香港的文化現象，就可以一概而論，那亦不過是再一次抹煞了對香港文化的討論。但如果只是拾取某些文化現象作為定論，沒有比較的角度、沒有理論的探討，那也永遠沒法通過"歧異"反省香港文化身分的問題、永遠沒法提出批評、難以有所改變了。

一九九三年香港大學比較文學系的同學辦了個「後殖民主義與香港文化」的專題，舉辦研討、書展、還放映了兩齣香港電影《阮玲玉》和《浮世戀曲》。另外比較文學系的一些研究生辦了一本《文化評論》雜誌，其中也有後殖民主義的專題，其中也討論到香港的電影和文學，也討論到流行文化和卡拉OK、武俠小說和電影的種種問題。九三年比較文學系同時首次開辦《後殖民主義與香港文化》課程。

後殖民的觀念可以是理論性的學術名詞，是深入研究和討論的課題；但在香港這個環境，這也可以是非常切身的問題。切身的意思並不光是說因為九七年快到了，香港就快不是殖民地了。很可能在香港名義上不是殖民地的時刻，人們仍然會帶着殖民地的意識的。因為後殖民的意識，來自對殖民處境的自覺、自覺殖民處境做成對人際關係與文化的扭曲、做成種種權力不等的溝通與接觸，這可以開始在現實政治改變之前，亦可以遠遠落後在現實政治之後。⑬

怎樣可以用深入淺出的方法介紹後殖民論述，令它不致於變成象牙塔的遊戲、另一種西方文化的霸權的移植？或者我們可以由一些淺近的例子開始，比如說，由大學一年級同學辦一個「後殖民主義與香港文化」這樣的研討這事實開始。在過去，這幾乎是不可能的事。並不是有誰不准你辦，而是在同學之間可能並未感到有這個需要。即使是大學的舊生、優秀的導演、有思考的本地文化人，比如許鞍華，在拍攝以港大為背景的《今夜星光燦爛》時，鏡頭表現的仍然是對陸佑堂、對舞會、對宿舍舊生玩新生等一套儀式的美化，把港大視為懷舊對象的神話，而不是可以反省思考的論壇。好似為平衡私情，戲中又特別外加了動亂、示威，甚至選舉之類政治性場面，但對香港處境却沒有自發反省，林子祥飾演的教師在課堂裏誇張「長征」的浪漫豪情，好像恨不得生在另外一個時空。對本地時空的轉變，在電影裏只表現為學生由用英文演莎劇變為用中文演莎劇了，這電影的看法似乎認為，換了語言就可以換了想法了。其實電影不自覺地還是以英國莎士比亞為唯一經典。片中以男主角教翻譯作為一種淪落，同樣沒有思考文化翻譯的複雜性、沒有思考內化了權力與知識和殖民傳統的權威。後殖民論述正是提醒我們不可這麼簡化看問題，真正轉變不是表面的，而是來自內在的反省。

我們在殖民地長大，會不自覺地接受了殖民者所外加諸我們的價值觀，令某些原有的文化好似變成僵化，令我們對之感到麻木了。⑭要擺脫這些觀點，重新體會和欣賞這些價值觀以外的文化，似乎是不容易的事，需要自覺去打破框框。

但香港的處境，又跟一些其他發展出後殖民論述的國家處境並不一樣。因為香港文化的問題，不見得是回到一個中國民族文化的模式就可以解決的。香港的歷史文化不見得好似印度的史學家那樣以一個民族歷史的角度就可以闡釋清楚。不光是大陸的民族主義論者往往把香港視為西化而抹煞了香港文化，即使台灣的尉天驄，他的〈殖民地的中國人該寫些甚麼？〉一文，也以民族主義的宏觀立場，無視於香港實際複雜處境，但拋出一些概念化的「燈紅酒綠」、「紙醉金迷」一類批評，隔岸觀火，胡亂指指點點了。⑮

香港作為一個資訊氾濫的商業社會，大衆文化淹沒藝術、人際關係破碎、個人自己的經驗亦分割得零碎不全，無法發展出一套整體性的認知方法，處於近乎精神分裂的地步，已無法用一套寫實主義的方法去把握這種狀態。這的確比較接近某些論述中描繪的後現代處境。⑯用後現代主義的論述討論香港文化，也的確有助於對某些都市建築空間、「無厘頭」的語言運用、或某些電影處理方法的理解。

比方以九四年底頗引起爭論的王家衛的《東邪西毒》為例，如果用後現代的理論，的確有助於體會某些敍事或人物造型的處理。

《東邪西毒》一般遇到的批評是敍事鬆散、人物描寫不完整。但基本上它的敍事結構不是直綫發展引向戲劇性高潮，而是環形迴旋，再回到原來開始的一點，只是我們對人事了解多一點吧了。西毒好似是一個中間點，但又好似是一不穩定的主體，他在與其他角色的接觸中帶出了他自己的故事。他與慕容嫣的接觸，借他人的角色說出他自己的話。故事裏的角色都沒有穩定的自我，都是由與他人的同與異中界定自己。正如慕容嫣慕容燕，以音的變化來界定差異，但也有可能他們同是一人。

後現代的討論，可能在叙事的非直線發展與人物的不完整不固定方面提出解說。但整體對這電影的理解，卻又不能不回到對香港文化獨特處境的體會(如在商業的限制底下)、不能不認識電影文類的傳統(如在武俠電影的發展中，此片如何繼承及反叛了某些元素)、不能不理解我們身處文化空間的特色(解釋了觀衆和影評人的奇怪反應)。後現代的理論可以有意思，但也會有它的限制。在香港文化的討論上，常常會有一個危險，即把一切普遍化、同一化，抹煞了香港社會文化的背景。在一切皆可或一切皆解構的態度下，也會失去批評的角度。

香港的文化評論者，如果要尋找理解的模式，大概還要在這兩端之間模索；要貼着香港文化本身複雜的特性，開始思考和探討問題。

註釋

① 張愛玲：《公寓生活記趣》原刊《天地月刊》一九四三年第三期，收人《流言》(台北：皇冠，一九六八年重印)，二十六頁。

②《好望角》第六期(一九六三年五月二十日)，第三頁。

③ 馮偉才編：《香港短篇小說選》(一九八四——一九八五)(香港：三聯，一九八八年)

④"文學創作·文化反思"研討會，由中華文化促進中心主辦，一九八八年三月在香港舉行。

⑤ 參看梁秉鈞：《香港文藝與流行文化的關係》發表於一九九一年十二月由香港大學亞洲研究中心舉辦的《香港社會文化研討會》，論文集將出版。

⑥ 關於香港專欄，筆者曾有專文討論，見《在香港寫專欄》，刊《文藝雜誌》第五期，一九八三年三月；《專欄與新感性》，刊《博益月刊》第九期，一九八八年五月；《公衆空間中的個人論說——談香港專欄的局限與可能》，收入盧瑋鑾編《不老的繆思》(香港：天地，1993)，一九二頁至[illegible]頁。

⑦ 該電視節目的原作品後來結集成《小說家族》(香港：天地，一九八八年)，可惜數年後第二輯的成績大不如前，其中如"Oh! Brother"等更根本並非小說改編。

⑧ 香港比較文學學會主辦："都市·香港·文化"研討會，一九八九年一月二十八日在中大馮景禧樓太古堂舉行，講者有陳少紅、陳清僑、羅貴祥、容世誠、馬國明、梁秉鈞等。

⑨《星島晚報》的《星期日雜誌》，一九八九三月五日。

⑩ 如秀：《從"相對論"停播想起》，見《電影雙周刊》，一九八九年三月九日。

⑪《文化評論》第一輯，一九九三年二月出版；第二輯，一九九四年七月出版。由蕭敵章、明奇英、劉敏儀、任藹詩主編。馮偉才主編的《讀書人》會在九五年復刊，陸續尚有其他文化刊物在九五年出版。

⑫ 一九八九年三月十八日在中華文化促進中心舉行，講者有馬國明、羅貴祥、邵國華、馮偉才、朗天等。

⑬ Ella Shohat, "Notes on the Post-Colonial", *Social Text*, Vol. 10, No.2&3 (1992) pp. 99-113.

⑭ Frantz Fanon, "Racism and Culture", *Toward the African Revolutrion*, Penguin, 1970, pp.41-54

⑮ 尉天驄："殖民地的中國人該寫些甚麼？《夏潮》，五卷四期，一九七八。

⑯ 後現代主義的討論，可參看Fredric Jameson, *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991; Jean-Francois Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", *Postmodernism: A Reader*, Harvetter Wheatsheaf, 1993; Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford Univ. Press, 1988.

III 如何閱讀香港的都市空間？

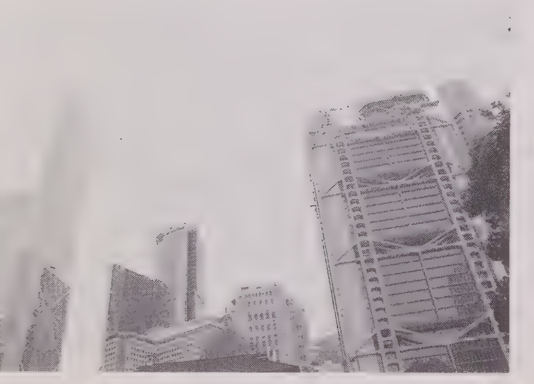
每次當我們拿起錄像機或用文字去探索香港的都市空間，記錄一個香港的城市面貌，我們同時會想到：該怎樣記錄？就這樣就記錄到它的面貌嗎？也許更重要的問題是：有甚麼方法幫助我們去看這都市去理解外在和內在的空間？

依日本建築師磯崎新（Arata Isozaki）與Akira Asada的說法，傳統的建築空間大概可分為三種：㈠固定的，如歐洲傳統的建築作為「存在的屋宇」，（海德格語）、㈡游牧式的，如游牧民族的帳蓬，暫時地佔據一個空間、㈢既游動又穩定的，如日本的神道寺式建築物，材料可能不固定但形式却是固定的。而今日我們面對的都市空間則可以分為三類：㈠真實的：有歷史脈胳可尋的，㈡超現實的：由各種混雜元素並置而成的國際性都會，㈢超級真實或摹擬類像，如廸士尼世界等摹擬虛構工藝世界的空間①。

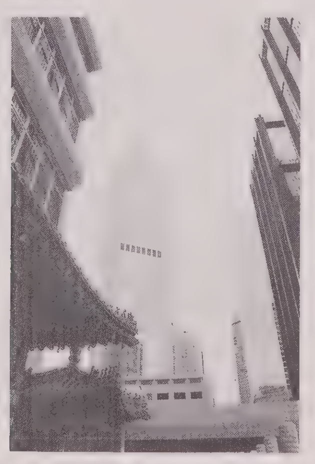
如果從這樣的角度去想，則香港固然充塞了固定的建築，但也特多大牌檔、臨時攤檔、僭建屋宇、臨屋等游牧式建築，尤其在缺乏長遠發展、沒有規劃、難以建立歷史意識、不顧人文景觀，以炒賣地產賺錢潮流下，其實整個城市的建築物都帶有游牧化的趨向。所以儘管這現代城市有真實的脈胳可尋，但因為混亂的雜薈、矛盾的錯置，也變得越來越超現實化了。香港的建築自然也是一種混雜的文化，上中環一帶過去頗多中國大陸、廣州的建築，城市裏面有英國維多利亞式的殖民地建築物，中環街市、灣仔街市有包浩斯的風格，大會堂、舊康樂大厦（今怡和大厦）等是明顯的國際化的現代主義風格。

後現代的景觀？

整體游牧的性質、混雜的斑駁，似乎接近後現代主義的風格。近年香港的確出現了一些新的建築物，例如香港滙豐銀行總行大厦、中銀大厦、麗嘉酒店、皇后大道中九號、中環廣場、時代廣場、甚至新近的娛樂行等，都多少曾被視為帶有後現代風格。它們基本上不是像現代主義建築那樣用簡潔劃一的幾何圖形，也並非純粹化、對稱及密封的高額藝術結構，又不純然是實用性及強調現代化與科技文明的進步與優勢；它們往往帶有多重符碼的混雜性，相對地開放與複雜，甚至會解構比較封閉的強調內在統一的現代主義美學風格。


滙豐銀行大厦和中銀大厦與後現代美學貌合神離
（陳錦樂攝影）

但這些貌似後現代美學的建築，座落在香港的都市空間和文化脈胳之中，同時又牽涉了其他種種問題。比方滙豐銀行大厦的確利用了後現代社會提供的高科技電腦化的精確工程計算、嶄新的物料與突破性的建築方法，是數千國際性工作人員的合作成果。在觀念上也有利用天然日光節省能源、結構上也瓦解了主與從、內與外等觀念。但另一方面，也正如論後現代建築語言的查理斯‧詹納士（Charles Jencks）指出：這大厦並未像其他後現代建築那樣與周圍的社區產生對話的關係②。我們佇立在中環仰望難免會發覺：在後現代的面貌、國際合作的背景底下，它仍然只是一個西方潮流的符號，帶着殖民地傳統的君臨姿勢，並未與周圍的社羣有甚麼來往商量。


中環廣場代表香港建築與後現代同床異夢的例子
（陳錦樂攝影）

不遠處的中銀大厦，結合中國傳統竹的造型，以及後現代的風格，但顯然在完成的設計和接收方面，都離不開本地的考慮。如對「中國風格」的強調，巍峨的高度，其實包含了政治和權力的意義。建成後不少人的反應；如對風水的擔憂，連帶政治局勢而來的反感、甚至還有徐克電影《妖獸都市》的輕省嘲諷，都是本地政治文化的、而非後現代的考慮。

其他代表香港建築與後現代同床異夢心態的例子，可以舉出在灣仔的中環廣場，這拼湊幾種風格（塔形的摩天大厦式尖頂、古典的大理石柱等）的後現代建築物完成後，建築師劉榮廣在接受信報訪問時說：建築時最大的考慮是實用、爭取更多的辦公室有海景（適應香港人口味）以及如何用最快的方法建好！

另外，帶有後現代的拼湊（pastiche）風格但却沒有後現代的與環境對話的特色，也在銅鑼灣新的建築物時代廣場等可以見到。這座巍峨的巨厦，與周圍的舊社區，幾乎是採取敵對的態度。還有即使在拼湊的風格中，往往也較少強烈的衝突，而傾向穩重的古典風格與實用性現代風格的拼湊，如在娛樂行這種新古典風格的建築中，其中古典傳統的成分亦非來自本地的社羣文化，而是橫移而來的。文化的符號既非與本地的空間相涉，那麼符碼的拼湊、遊戲與調整也難引起建築物中的使用者與居民的共鳴了。

人與空間的關係

在香港的後現代風格建築底下，還是看見不少現代主義式的實用性的設計、進一步想下去則還見到不少人與空間之間某些令人憂慮的問題。詹納士論後現代建築的書裏，以一九七二年七月十五日密蘇里聖路易市終於炸毀了妄顧居民需要而遷徙的、罪案叢生怨聲載道的幾幢公屋建築，作為現代主義建築的死亡③。近月香港有關公屋重建計劃推行引起的種種問題：如老弱傷殘未獲照顧、漠視單身二人家庭實際需要、貴租政策、居住環境的種種缺點如罪案、鼠患、白蟻等等，似乎重新提醒我們居住環境內在空間的種種問題(石硤尾社區會堂九三平安夜有一個「尋回公屋歷史真相」的大行動)。基本上整個城市的人還是在高地價影响下面對建築界的偷工減料、外來或本地的炒樓風氣，不那麼滿足於表面的後現代景觀而不得不繼續去想：人與空間的理想關係是甚麼？人際關係如何受空間影响？實際的限制如何可以改變？如何可以令每個人有更適合的空間生活下去？

香港電影裏的都市空間

香港電影裏對香港都市空間的處理又如何呢？

㈠從現實的空間到混雜的空間：粵語電影本就有寫實傳統，在七〇年代末期新浪潮電影興起之前，不少年輕導演先後在香港電台電視部工作，在早期《獅子山下》以現實民生為主題的綱目下，方育平的《野孩子》與《元洲仔之歌》，許鞍華的《橋》等，都具體集中在某一現實空間，寫發展與變化帶來的問題。但在好似繼承粵語片寫實傳統之餘，其實已受到西方現代電影衝擊，感受到城市變化帶來的混雜性。如《元洲仔之歌》結束於黃莎莉面對遊客鏡頭的錯愕，開始帶出傳媒影像「再現」現實的種種問題。新浪潮導演早期的作品，如徐克的《第一類型危險》，其中都市中各類公衆和私人空間，並非由綫性的傳統敍事連繫，而更似是偶然的並置，連起它們的是連串的暴力：個別反叛青年無組織的安那其式暴力，以及軍警匪徒的有組織的暴力，以及兩者間產生的矛盾。不光是呈現的都市空間不強調寫實，呈現的方法也是非寫實的。方育平《父子情》繼承了吳回楚原等的傳統，卻更多從兒子角度看移民來港的父輩及其生活態度，更着實寫屋邨環境的變化痕迹。許鞍華的《瘋刼》的女主角夾在傳統家庭的道德儀式與現代醫生男友之間成為犧牲者，片中把西環的街頭拍成神秘幽昧的空間。譚家明的《烈火青春》英文片名改為Nomad，正是強調了都市的空間由穩定轉為遊牧的特性。這特性不僅連起青春的反叛，也連起表達及呈現方法的混雜性，具體見於片中大量日本及歐洲風格的影响。

混雜性的確是香港文化的一個特色，與外界的交往連繫也超乎任何一個華人都市。新一代導演對香港的感受有時表現在寫其他城市的生活：如《美國心》、《客途秋恨》、《花城》、《人在紐約》、《愛在別鄉的季節》，以及其他也有為數不少為了綽頭或奇觀在別處取景的電影。與其他文化接觸可引致對自身化的反省，但若未能理解自身的混雜性、多元性或獨特性，也可能寫不出文化接觸中複雜的異同。

九〇年代再出現了一些經過調整回到香港都市空間的作品。羅卓瑤的《秋月》，因為日本的資本、日本的演員、以及簡約的都市背景(錄像鏡頭下彷如抽象圖案的大厦、無人的尖沙咀海旁、直昇機拍攝的鳥瞰都市建築，呈現的似是略去香港細節的概括都市圖像)，加上日本青年與一個香港女孩相遇的故事，好似是要拍一國際性影片。但在簡略性處理下，反而避免了不少《愛在別鄉的季節》那種處理外國文化的誇張和尷尬，而在集中寫人情細節中，反而帶出了語言和生活文化的混雜性。最後的節慶和煙火，好似是回歸傳統，但在荒島的背景中，更似是傳統的不可復歸，不同文化的湊拼挪用成為無社團背景的荒調嬉戲。

最近爾冬陞的《新不了情》，因為它的傷感絶症包裝、中英文片名(英文名是C'est la vie, mon Cheri)的俗套濫調，很容易令人以為它是一齣舊式國語或粵語電影的重拍，其實舊瓶裏却有新酒。這電影特別處理了油麻地廟街一帶的都市空間，但不同舊粵語片的強調本土艱苦求存的寫實處理、也不同邵氏國語片時期的荷里活片場夢工廠式的歌舞幻想，這裏呈現的是一個真幻交纏、文化混雜的空間。

葵涌邨單身2人組通訊
歡迎加入，爭取權益，力保尊嚴！ 電話4876450

葵涌邨單身二人住屋快訊
葵涌邨重建關注組單身2人組·荃灣合一葵涌邨社區發展計劃 92年7月
公平何在？
房委會用下面5种方法安置單身，2人居民：
1 增加和諧式大斥的小型單位
2 5年內不會重建的舊樓，不过遲D会拆！
3 改建新樓大單位為有独立設備的細單位
4 讓1人家庭入住舊的偶然空出單位，編配標準放寬至20－24平方米！
5 在新建成的社區或福利用途的大斥(如商場 停車場等)上蓋兴建全座均為1.2人單位。
房委會藉詞資源不足，令安置1.2人家庭的小型单位供不應求，單身2人如人球般被踢來踢去，被迫由舊屋邨又再搬去舊屋邨，試問單身二人住屋權何在？

葵涌邨爭取單身二人住屋權傳單。



爾冬陞一九九三年編導的《新不了情》。(無限映畫提供)



劉青雲在片中沉迷於西方個人化的爵士音樂、與劉嘉玲的國語時代曲、馮寶寶一家廟街的通俗粵語流行曲同是香港文化中相異亦混同的構成元素。(無限映畫提供)



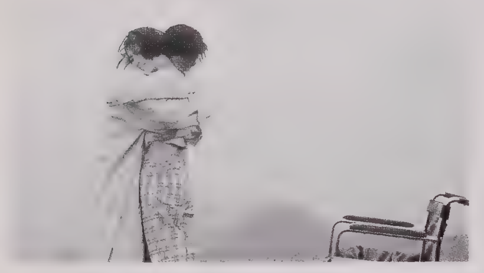
秦沛把爵士樂通俗化，是幾種文化與人際關係間的中介人物。(無限映畫提供)



電影中的廟街空間不盡是本地的街坊寫實，也不是遊客的獵奇景觀。(無限映畫提供)

這可見於電影裏的音樂，除了劉嘉玲演的角色在開頭唱出的《不了情》那種五、六〇年代流行的國語時代曲的音樂，還有劉青雲和他一羣朋友所沉迷的西方個人化的爵士音樂、袁詠儀、馮寶寶等一家在廟街演唱的街坊所喜愛的俚俗粵語流行音樂。所以電影中的廟街空間不盡是本地的街坊寫實，也不是遊客的獵奇景觀，而是混雜了上述諸種文化互相調整，這樣的一種混雜的文化空間。還又加上秦沛的把爵士樂通俗化，電影後部又把粵語流行曲賦予新意、高雅化作為寄意。

香港的流行音樂在五、六〇年逐漸以國語或西方流行曲取代俚俗的粵語流行曲，到七〇年代中開始再由許冠傑等重新以粵語入曲帶來新意，開展了新的粵語音樂，這亦如七〇年代其他藝術；如新浪潮電影、文學上的同人雜誌與創作、劇場和電視上的轉變是一個本土化的轉折點。本土文化正是從這混雜的背景中發展出來。《新不了情》在台灣並不賣座，在香港却非常受歡迎，正顯示了它裏面與香港混雜文化的多重指涉，這却未必在台灣觀衆的接收脈胳中發生作用，正如在飛鵝山袁詠儀扶着輪椅努力站起來一場，對面濃霧散開的香港機場正有航機起飛，香港觀衆無疑會或多或少從中讀出喻意。



濃霧消散的香港正有航機起飛，扶輪椅站起來，男女相擁互相扶持，這處理帶有喻意。(無限映畫提供)

㈡寓言的空間：以城市空間為主題，拍攝香港寓言的，九二年可以舉出《妖獸都市》和《籠民》這兩齣非常不同的電影。

徐克和麥大維的《妖獸都市》改編自日本漫畫，但開場第一幕以後，場景就由日本移到香港。銀幕上出現香港的夜景，顯示香港城市的輪廓，旁白說九七將近，妖獸齊集香港，令人期望這是一個關於都市的寓言。

但電影發展下去，我們發覺有關香港都市空間的探索不多。有日本漫畫情節、高科技的特技綽頭，但寓言却嫌簡略，若說經濟的控制、快樂的麻醉，都似點到即止。若說人與妖獸之爭，又似乎把香港問題簡略化了。片中最有潛力的，是張學友飾演的人獸之間的角色，是兩邊都不討好的邊緣人，但電影亦未發展出對香港人模糊文化身分的探索，僅是繼續張學友以前多齣電影中略帶自卑與反叛的描寫而已。



《妖獸都市》改編自日本漫畫，但場景由日本移到香港。(電影工作室提供)

電影末段用中銀大廈背景，作為妖獸的大本營，當然是一個容易接受的寓意。但仍是強調特技的視覺景觀，寫出都市空間的奇詭，但九七的心結只道出激情的話語。與時鐘決鬥一場是神來之筆，但這種對時間的敏感未能融入整齣戲中，正如對空間的某些敏感，亦未能發展出對香港都市空間探索而成的寓言。

另一齣電影，張之亮的《籠民》不同於《妖獸都市》那種天馬行空的科技漫畫，想以寫實手法寫下層生活現實，集中在狹窄空間的親切人際關係中，同樣想為香港都市空間寫作寓言。



片中最有潛力的，是張學友飾演的人獸之間的角色。(電影工作室提供)

《籠民》聚集了一羣難得聚首的好演員，導演也有精采表現，如後半一個長達七分鐘的長鏡頭，拍攝籠民在狹隘空間載歌載舞，電影藝術與內蘊有較好結合。可惜整體來說並未如此成功，不及導演前作《飛越黃昏》及近作《搶錢夫妻》。

《籠民》的一個問題是略似寫實的風格與藝術的虛構互相抵消。電影企圖營造一種似真的、樸實的、低下層生活的風俗圖，這風格其來有自，經《七十二家房客》發揚光大。但《七十二家房客》由上海滑稽劇而來，本來並無香港的實指。六〇年代香港與珠影拍成電影，話劇七二年在利舞台演出大受歡迎後，七三年由楚原搬上銀幕，大受歡迎，成為粵語電影復甦之作，這在粵語影視中已成為某種典範。這是一種略帶浪漫地處理現實的態度，寫狹隘空間的人際關係，經歷矛盾而達致和解，認同貧困生活必然真摯、貧苦階層才有義氣，連帶也肯定及美化這種空間。《籠民》人物造型，如七十一、妹頭、肥婆、出獄少年、帶馬騮的小人物等，以及他們的關係，都是繼承這傳統而來。



《妖獸都市》強調特技的視覺景觀，可惜未能完全發展出對香港都市空間的探索。(電影工作室提供)

《七十二家房客》這樣的作品雖然在七〇年代初有助於宣洩了市民對社會的不滿，基本上卻並非由香港的時空發展出來，有時會流於概念化的誇張諷刺。而且這種諷刺寫實主義的方法，已經沒法寫得出目前香港籠屋等地的複雜問題，所以電影《籠民》似乎希望不止於此，又想加入好似大智若愚的道長、以及漫畫式的區議員，以作抽離或批判的寓言處理。風格的互相扞格、問題的捉摸不定(籠屋如何形成、最大問題是甚麼？香港籠屋居民實在的生活環境以及居住其間的不安定感覺就沒有好好探索）態度的把持不定（是美化籠屋生活的溫情還是要批評它？)寓言的曖昧累贅(結尾的電視影像、離開籠屋後的隔籠呼應指甚麼？)令這齣頗有潛質的電影囿於一個又一

個溫情寫實的舊籠，無法建立都市空間的寓言，無法令我們去想想：我們對籠子的態度應該如何？該美化這空間、溫情地解釋所有人際關係、煽情地對抗變化，還是該好好想想籠子如何形成、空間如何分配、人與土地的關係應該是怎麼樣？

㈢由真實空間而至超真實(Hyperreal)或類像(Simulated)的空間：

《新不了情》中，我們基本上可以指出人們活動的空間是由油麻地廟街一帶變化而來，到了《新難兄難弟》，現實空間的指涉是一塊名為「春風街」的路牌，藏在梁家輝所飾的父親所收藏舊物箱子中。

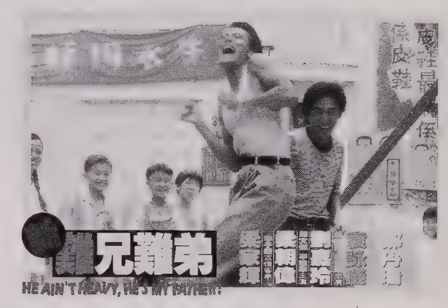
我們可以說這電影指涉的空間，是一個懷舊的空間，但這樣一個空間，正如《胭脂扣》中的石塘咀、更如《黑玫瑰與黑玫瑰》中女俠黑玫瑰和呂奇探長的世界，未必有現實的指涉，而是舊片、舊音樂、舊文字重構的類像世界。

《新難兄難弟》中梁朝偉角色跌回五、六〇年代的世界，全部是由舊粵語電影的人物組成，如紫羅蘭、高佬泉、張活游、吳楚帆、寶寶，他們真實生活角色與戲中扮演角色分不開，混在這些虛構角色中，歷史人物如屈臣氏、社會人物如李嘉誠、李柱銘等也彷彿與戲中人物無分彼此，戲中角色也彷彿成為了歷史人物，我們彷彿踏進了艾高(U. Eco)所說的超真實的世界。

在這樣的世界裏，歷史彷彿給鏟平與現今無分別了，也彷彿與通俗鬧劇無分別了。所以Tell Laura I Love Her這主題曲，即使有人說是六〇年代而非五〇年代的音樂，好似也沒有關係。因為這懷舊並不是指向歷史，而是指向歷史的消失。我覺得電影比較缺乏的是兩個不同歷史年代相遇帶來的反省。沒有好好地從那些差異去挖出一點甚麼來。在目前種種迷茫的歷史焦慮之下，傳媒資訊壓倒性淹蓋之下，一種常見的態度是後現代式的對具體時空的否定與抹煞，值得細想的當然是：如何仍然可以具體去認識時間與空間、如何可以繼續去說香港的故事？



《新難兄難弟》中九〇年代的梁朝偉角色如何面對五〇年代的過去？(UFO提供)



懷舊可以並不是指向歷史，而是指向歷史的消失。(UFO提供)



《新難兄難弟》片中角色高唱舊歌：Tell Laura I Love Her。(UFO提供)

註釋：

① Arata Isozaki. "Introduction" to *Anywhere*. New York: Space Design, p.17.

② Charles Jencks. *What is Post-Modernism*. London: Academy Editions, 1989, p.34.

③ Charles Jencks. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli, 1987, p.9

一九九二年由香港市政局主辦、香港藝術館策劃的《城市變奏》展覽場刊。(香港藝術館提供。)

IV　文化身分的探索：東西視藝

西方媒介的意義

香港藝術館開幕的第一個展覽「太法國了」介紹法國藝術，第二個展覽「城市變奏」①，展出四十九位當代香港藝術家，是近期一個較大型的香港當代藝術展。儘管展覽開始以後，邀請標準和參展人選代表性受到各方面質疑，但藝術館為展覽所定的副題「香港藝術家西方媒介近作展」似乎已經預先想為取捨標準作一表面而含糊的交代。我們不妨先順着這方向看看「西方」、「媒介」等詞彙有甚麼進一步的意義、展覽本身代表了甚麼文化政治，然後才從參展的作品看看香港藝術的文化身分問題。

這展覽跟過去官方辦的大型展覽，有一個表面的不同，就是媒介似乎多樣了、複雜了。過去這類展覽較少包括攝影、錄像、裝置藝術，現在有了。藝術館曾館長在接受《越界》訪問時說：過去大會堂的十、十一樓不可能放置錄像和裝置。言下讓我們看到現在新藝術館的好處：空間更大、包容量也更大了。

其次展覽作品的物料也跟過去不同了。過去繪畫用顏料、雕塑用木、銅或是石頭。現在用了更多現成物料：鮑藹倫用毛皮、摩托、小型熒幕，王純杰用泥沙、木船、樹枝、鋼鐵、X光底片，陳偉邦用積木玩具，楊秀卓用瀝青、明信片，劉小康用紙章和鋼片，陳育強用木箱、藍地翎用椅子加工、李慧嫻的陶塑加上其他戲劇道具的安排處理。在裝置藝術方面，這種混合媒介的做法更明顯，像蔡仞姿結合攝影與水族箱中盛書的裝置、潘泝房間處境中的幻燈片與印刷文字、毛文羽攝影加上木板和雜物、韓偉康的尿池和椅子等。整個展覽的確在物料性上給予我們壓倒性的印象。



《城市變奏》在包容藝術類型的幅度上是擴濶了。展品之一：王禾璧攝影：《香港大學宿舍之一百年歷史螺旋形樓梯》，一九九〇。

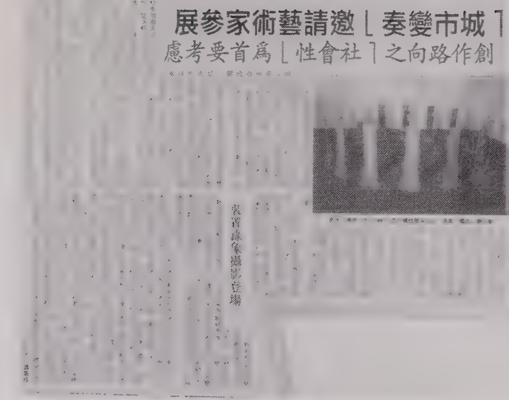
這些對物料的混合和處理，當然可以用廣義的後現代的藝術觀念加以理解，比方擴濶藝術表達的可能性、打破藝術的純粹性、嚴肅性和完整性，故意混淆藝術與日常生活的分野，反對藝術至上論，不追求紀念碑式的東西。對物料的興趣當然也包括對物料擁有的能力、對某種物料特殊質地或現成性格借作進一步探索，或借物料作出反叛或挑釁的效果。另外我們對西方後現代藝術家的熟悉和了解，當然也可以幫助我們解讀這羣香港藝術家對物料的處理。比如韓國錄像藝術家白南準的嘗試，有助於我們理解馮美華錄像藝術中七個熒幕不同畫面既共時又參差的呈現，並置了公衆與私人、藝術家的視野與觀衆的參與。對德國藝術家如Kiefer、Bouys等人的認識有助於我們對王純杰等人對物料的選擇有所理解。知道西方裝置藝術家的做法，也幫助我們進一步去解讀這裏的裝置藝術。

但我以為這樣還不夠，因為這樣的解讀方法，簡單地肯定了香港的藝術家「等同」於「西方」後現代藝術家。但從這展覽的主辦、藝術家的作品與宣言、教育小冊的解釋、文化版的報導與反應，我們却不能不承認許多不同。其實藝術形式是不可能一成不變地在不同文化中複製的，即以引起爭論的裝置藝術來說，在西方也有一個發展的歷史。早在二〇年代的德國實驗藝術，後來達達和超現實的活動中，可能已有過個別相類似的例子。這是隨着打破畫的框框而來的探索，拋棄物料的純粹性，越過藝術和生活的簡單分野。繼續五〇年代的突發性演出、環境藝術的探索，裝置藝術特別強調對物料的探討與綜合關係的配搭、對空間的安排探究。但在移用這種表達方法時，必然有文化上的差距。比如對空間的觀念：在歐美對空間的觀念，跟在香港對空間的觀念就很不同。從最基本的實踐來說，因為香港空間比較小、屋租昂貴，藝術家一般較難在平時從事裝置藝術，一定是在展覽時才做，做的時候也會局部完成，然後在展場砌成。這種做法對持續性發展、以及對作品反覆思考修改的機會自然打了折扣。從藝術觀念來說：對空間不同的感受自然會產生不同的作品。甚至所用的物料，對物料的感覺也會不同。但目前這展覽當局在強調「西方媒介」的同時並未特別考慮文化差異，在場刊或在配合的教育小册子中都没有理會。



展品之一　李慧嫻陶瓷《聚會》，一九九一。

一般總覺得媒介是中性的，但媒介或物料不見得没有政治性。展覽開始後，南華早報的一篇報導中提到有藝術家擔心人家把他們與西方媒介連在一起，好似是説羣倣資本主義西方，擔心因臨近九七而發生問題。更現實的顧慮是：若視與西方相同，那麼資助或銷路會受到影響。同文中另一位藝術家表示：藝術館過去太保守了，現在才接受這些新媒介其實已經比別人晚了。又有藝術家乘機進一步指出藝術館過去收藏這些新作品不夠。先不論這些觀點是否合理或有代表性，這些意見顯然都不是視媒介為中性，表面中性的媒介和物料中似乎隱含不少政治性呢！


「城市變奏」邀請藝術家參展
創作路向之「社會性」為首要考慮
裝置錄象攝影登場

《信報》一九九二年三月二十五日報導。

藝術館的館長在接受《信報》和《越界》訪問時指出邀請展覽的另一標準是「社會性」。以「西方媒介」和「社會性」為標準其實都十分奇怪，前者是形式主義的看藝術的態度、後者是唯內容論的態度，但更奇怪的是把兩者連在一起作為一個展覽的標準。從主辦當局的態度看，其實對「西方媒介」未有深入探討，展覽中有些藝術家用的物料如石、鋼、木、陶等很難說是「西方」的，又雖然展覽包容了一些近日比較在其他方面活躍但不見得有探討西方媒介的其他行業人士，對於一些真正長期在香港環境內嘗試轉化西方新媒介但比較低調的藝術家却勢利地忽略了：比方探索攝影可能性，甚至有些作品是不經鏡頭而用既成意象影印拼砌多層重叠而成的李家昇、用實物透光在相紙上作photogram的黃楚喬、用影印機做版畫的劉佩儀、從事銅版畫、鉛筆及拼貼的駱笑平等。對「社會性」的問題亦未見貫徹或深入思考，最表面的例子是畫展中就有既非社會性亦非突出的作品（如童路、黃奇智畫作）。所以有畫評人指出在混淆的標準下其實是對之前作為藝術館主流的水墨畫的排斥。訪問中畫家對藝術館收藏新藝術的關心配合了這點。

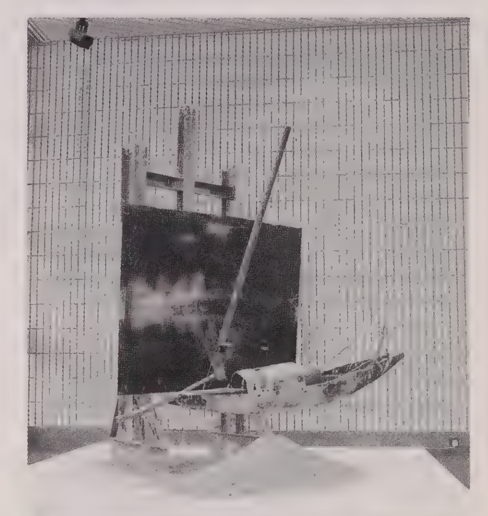
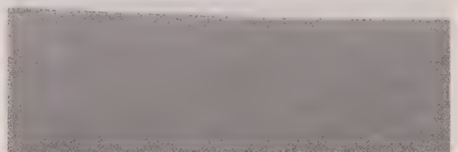
從文化角度看，我想特別指出在這權力爭霸的過程中，「西方」媒介被賦予不同的意義，成為有力的武器。如果說在後現代文化強調國際化的背景中，媒介根本無東西之分。那麼在香港這展覽中，却正是強調「西方」作為進步（以排斥「落後」水墨畫）、「西方」等同了社會性（認為水墨畫就是逃避了！）、「西方」就是新、就是動力（Vibrance）、就是多姿多采，在前述報章報道中「西方」更等同「言論自由」、「進步」（現在接受已經遲了！）大胆、奔放！我們都知道，物料本來是中性的，難以東或西、新或舊、多與少作為一種衡量標準。但在這展覽的主辦或有關討論中，却正是大家自覺或不自覺地把物料給予價值的判斷：西方比東方好、新比舊好、多比少好。不妨想想，這種態度，跟成為後現代的消費社會有沒有關係？跟後六四前九七的恐懼心態有沒有關係？跟香港作為殖民地一向以來在文化教育上的偏側又有沒有關係呢？


駱笑平銅版畫：《用左手的女人》。一九八五。

物料處理與文字解說的關係

表面好似中性的物料，其實正是可以被主辦當局、傳媒的報導，甚至藝術家自己賦予不同的價值判斷。若只是以為西方的比東方的物料好，以為更多物料比更少物料好、新的物料比舊的好，那就忽略物料的特殊性、每個藝術家對物料的不同用法，以及如何運用物料以表達不同視野了。物料的運用也有文化背景，有其必然性與針對性，物料可以引起陌生化反思，也變成物累、變成屯積、堆砌、不斷的消費、各式的炫耀。物料可以互相補充，也能彼此取消、互相矛盾。混合媒介中物料與物料的各部分關係如何呢？物料與要表達的東西之間的關係又如何呢？

且從入門處一件大型的作品想起，王純杰這件作品，聽說成本最貴，由不同物料構成：泥沙、樹枝、銅鐵小船、X光照片。一方面這令我們想起後現代藝術中各種風格與物料的拼湊，但另一方面各部分之間却又沒有特別的矛盾與參差。展覽的教育小册的解釋是非常隱定的：船象徵藝術家、X光照片是創作的阻礙、光是動力。當然這未必全是藝術家本人的意見，但藝術家定的題目未嘗沒有這類聯想：《站在作品前的藝術家》，X光照片放置的位置彷如畫架上的畫布，而小船是在照片前面。畫家自己的宣言亦是頗明顯：「……在不可抑制的內心動機驅使下……把整個心靈都放了進去…每個局部都充滿着深深的體驗……」似是相信創作等於激情、經驗可以完全翻譯成表達的創作觀。



王純杰裝置作品：《站在作品前的藝術家》，一九九二。

由這個例子，我們可以看見整個展覽對作品物料似乎後現代的處理與文字解說間有種種矛盾。這文字解說可能來自博物館，批評家，也可能來自作者本人。這種矛盾突顯了香港混雜的文化處境。教育小册子對藝術的解釋是固定而且偏向形式的，我們可以理解藝術館想幫助兒童欣賞藝術的好意，撰寫者在官方的限制下不能有任何過激的言論或作深入的文化討論，只能說服觀者去欣賞物料或光影色彩等形式的特質，就編排活潑和深入淺出而言已盡了最大的努力。問題是在這種框框限制下的解釋方法頗有問題，因為它是解謎式的，即認為每一物料背後皆有一隱藏的謎底。不僅不是後現代美術的強調平面，更是指向一個非常固定的深藏意義。這種解讀方法一旦移用在另一件作品中便立即見出破綻了：蔡仞姿的裝置藝術裏也有光，難道那光也是代表創作力嗎？這種固定的形式主義的解讀


何慶基混合媒介作品《坊間故事(一)——五色魔燈》，一九九一。


《沉溺》的攝影影像。


蔡仞姿裝置作品《沉溺》(劉清平攝影)，一九九二。


《沉溺》刊在《娜移》的攝影影像與展出不同。


潘沂裝置作品《立腸正確(愛慾風景IV)》(局部)，一九九二年。

方法不足，更使我們自覺看作品時不能不連起與作品有關的種種文化脈絡，還有就是不能完全視一個藝術家的一件作品為貫徹統一的整體。是在這樣的角度下，我們可以進一步來看藝術家的物料與語文的關係。

文字也可以是一種物料。這種種物料與其他物料之間也可能會有某種補充或矛盾的關係。比方有些藝術品看來較開放，藝術家談創作的文字却較封閉，作品似多偶然性，文字却強調了應當如何的秩序。另外在早期現代主義藝術中，低貶文字，視之為解說，是為了強調作品的純粹性。所以有些藝術家會強調藝術物料勝於文字，如韓志勳說：「說話不足，以畫言之。」蔡仞姿說：「要說的都在作品中說了。」在對文字的態度上有點像詹明遜說的那樣流露了對媒介能力的懷疑，但對藝術物料能「盡言」的能力却較多信心。較有後現代傾向的藝術家則對藝術物料和文字同樣抱持遊戲態度，甚至故意取消其中與觀衆溝通的功能。如韓偉康說「在(被)整理及重整間的以為是及不以為是望險」，潘沂說「為立腸正確而極度立腸正確」。文字如果成為作品物料的一部分，也有不同的處理方法。

榮念曾是近期以言談引起有關當局注意的藝術家，言語變成他藝術最重要一部份，甚至在展出作品中亦是如此。因為文字說明，他令我們相信那個盒子是中國禮物，而環形排列的鏡子與中國文化深層結構有關。藝術與真實，依賴語文而變成一種象徵的關係。那些鏡子如果不是說明，我們還不知可以是祖先牌位(大概因為太「西方媒介」的關係)，環形的排列不見有很多空位容許觀者進入，藝術家即使期望這樣，我多次在展覽現場却未見實現。藝術家有主觀象徵，雄辯地要我們接受了。大段的文字，其實並沒有說到鏡子與文化深層結構的關係，說的是作者個人運用道具的歷史。這種自我建立的象徵符號的運用、對自我非常穩定而持久的興趣，其實是早期現代主義的。

何慶基的一系列《坊間故事》也用文字，但却不是用來說明與指導。圖片與文字結合的形式，似乎來自民間的連環圖、通勝、素人畫家作品，是從民間材料裏重寫的民間謠傳，形式與內容十分配合，不失為有趣的嘗試，這種不避俚俗甚至從中取材的做法，也是後現代藝術打破高雅與低俗界線的一種態度。

現代主義強調作品的自給自足，物料的純粹性，所以不喜歡加入可以敍事的文字。後現代反而不強調純粹，混合各種媒介，並置不同風格。視覺藝術作品中又再帶入文字。比如Barbara Kruger的攝影作品中，加入文字，有時是並置的pastiche，有時甚至矛盾，做成強烈的風格，令人印象難忘。蔡仞姿刊在《娜移》上的攝影，在人像上加上文字，明顯地顯示了Barbara Kruger的影響。但我的目的不是在指蔡抄襲，也不是像有些藝術家以為那樣說後現代就沒有原創，一切都是借用。如果理解後現代藝術中並置、借用、挪移、轉化的理由及做法，或許可以借來看轉用過程中某些有趣問題。比如蔡氏攝影中是人口中塞滿食物，文字是斷章取自黃碧雲詩的「母親說：黃魚都五塊六毛一斤，一個月薪水抵不上二十斤黃魚的價錢」，影像與文字的關係是對比。在「城市變奏」的裝置中，照片上的文字沒有了，場地的水簇箱淹了書。從用文字到不用文字，不知藝術家是否有某種猶豫？我說的猶豫是指不知藝術家是否徘徊於純粹形式美態(水彩、光線、氣氛)的極端與過分說明性的極端(明顯的年分、淹沒書本的明顯意指)之間，不知何去何從？

這種矛盾，其實更具體見於潘沂的裝置房間。房中放映着錄像，一共有四具幻燈機打出燈片，高處有照片，牆板上有影印的關於NEA的文件，牆外亦有複印的藝術家宣言。一方面是向觀衆提供訊息、表達意見，(這種意見還可以是挑釁性的，如似乎是裸體的照片，幻燈機上伏在那裏射擊的士兵、文件似乎是批評NEA資助藝術同時給予的限制、藝術家宣言似乎是對政府的抗議)，一方面却是把訊息模糊了，把意見弄得難以看清楚(如照片放在我們看不清楚的高度、幻燈機放出的形像模糊、錄像放映的只是晃動的無人的雙層巴士上層的空位，文件由於影印膠片重疊、宣言由於反白而變得難閱讀)。後現代的模糊性與不穩定性在這裏似被用來稀釋與調和批評的尖銳性，變成一方面意見尖銳，形式上前衛，其實又正是互相抵消變成無傷大雅。藝術家在《信報》訪問中說這是想表達藝術家一邊在批評藝術館一邊接受邀請展覽。從作品來看藝術家自己正是置身這兩難局面，接受邀請，亦可能把批評模糊化成形式了。另一方面藝術家可能希望觀衆參與去調整鏡頭、移動作品，但這樣理想的、內行的觀衆目前在香港却不是我們主觀期望就可以誕生的。在這些類

似後現代作品在香港展出的過程中令我們反省不可以再單純集中在作品本文分析，而不得不更注意作品與展出的文化空間(包括籌劃到展出的過程，對限制所作的交涉，觀衆和評論的接收)，令我們更具體地反思香港的實際處境。

我覺得鮑藹倫的作品反而是正視這矛盾而有所表現的。作品是一團毛皮，底下的幾具按摩器令它時而蠕動，摺縫中有三具小型螢幕，播出的映象是開合的嘴唇。作品的題目在文字的運用上充分見出了對文字的彈性處理與豐富聯想：《有(失身)分》可以是概括地暗示展品的身分不明：不知是動物還是死物？是毛皮還是金屬？是活動的還是靜止的？另一方面，「有分」可以是有分參選官方的展覽，也可以是一種「失身」。是藝術家對自己的位置與其他人關係的一種反省，也可以是對自己文化身分的疑惑。在擅用後現代的多義性與不確定性之餘，並未抵消其抗衡與反叛的立場。


鮑藹倫混合媒介作品《有(失身)份》(局部)，一九九二年。

我們是/不是比利時？

香港藝術中心在一九九三年六月十八日至七月十一日展出的「比利時藝術」，以「迴環身分」為副題，這個展覽有兩點特別的地方：

一、它展出西方當代藝術品，但跟過去介紹西方精萃的展覽，比方亨利・摩亞大展等不同，它並不是強調國際性(international)聲譽與影嚮，不是以西方藝術作為放諸四海皆準的標準巡迴展出，順便來香港展示其優越性作為學習的範本。這展覽是由比利時根特藝術館的楊荷(Jan Hoet，即德國文件展的策劃)構思，但却是特別為香港而策劃，正如藝術中心何慶基所說，「希望帶出些對香港本身也有點意義的思維和討論」。在這方面而言，它與以前在本港舉行的國際性展覽有不同的取向。

二、它名為「比利時藝術」，很容易令人以為這是關於一個國家的藝術，正如在香港藝術館開幕的「太法國了」展覽，「法國」是一種可界定、可欽羡的質素。但在這次展覽裏，我們發覺展出的是廣義的「在比利時的藝術」，除了比利時藝術家的作品外，也包括了比利時收藏的其他國際藝術工作者，甚至包括中國當代藝術家如徐冰、谷文達等的作品在內。這展覽不是要去界定一個國家的藝術，而是去質疑國家藝術這種觀念。這種態度見於展覽的海報，借用比利時畫家馬格利特(Margritte)最有名的畫作(繪畫煙斗的圖像然後在下面加上一行字「這不是煙斗」)改成在煙斗上繪畫比利時地圖形狀的黑煙，下面一行字寫着：「這不是比利時」。馬格利特對影像的質疑、對能指和所指關係的挑戰，在這裏變成對一種固定的國家或民族藝術(National Art)的調侃。這也是令這展覽與其他同類展覽不同的地方。總而言之，它一方面反駁了過去國際性藝術的概念，但另一方也質詢國家民族藝術的狹隘定義。



<比利時藝術>展覽宣傳單張。



一九九三年七月一日快報評論把馬格列特畫作與《比利時藝術》展覽海報比列。

這展覽的策劃者楊荷與何慶基兩位希望這展覽在香港連起有關文化身分的思考，我對這問題也很有興趣，所以應邀參加六月二十日在藝術中心舉行的「文化身分與本土意識」座談。

在座上楊荷指出的比利時文化特色，的確有可以跟香港比較參照之處。比利時處於荷蘭和法國之間，兩種強勢文化佔主導性影响，而比利時本身的文化特色並不明顯。楊荷這展覽想突顯的，正是對大民族文化身分的批評，而強調如比利時這樣的國際性文化的好處。比方他説；法國人就只收藏法國藝術，但比利時却會收藏世界各地的藝術。這種開放性無寧是一種優點。香港同樣是處於兩種強勢文化之間，同樣是國家意識不強，同樣是對外比較開放，所以楊荷要用比利時來比香港，未嘗没有道理。

但看了這展覽，聽了楊荷所説，我又同時自覺到香港與比利時的不同。這展覽既然提供了一個機會讓大家去思考文化身分，我也不妨把所見的不同提出來，我想正是通過「不同」(differences)，我們可以更好地思考自己的文化身分。

比利時處於法國和荷蘭兩種強勢文化之間，但它們基本上是歐洲文化的一部份，正如展覽會場作品所見，有對這大傳統的繼承與更新，有呼應也有變異。香港處於中西文化之間，却因為殖民地的教育與文化政策，令學生對兩邊傳統的認識都相當破碎。開放性變成毫無選擇地輸入外面的東西，文化身分建立不起來不是由於真正的國際性的包容，而是由於自我否定、自己對自己缺乏認識。香港文化的歷史資料散失、缺乏研討和整理、教育方面從没有本土文化歷史的反省。本土的文化活動缺乏對本土文化的認識，如最近舉行的「十本好書」和「當代中國文學」研討，請來大陸、台灣作家却完全没有香港作者和香港作品就是一例。「比利時藝術」展覽展品顯示的文化身分的邊緣性與混雜性，却對香港可以有一些反省。

混雜的並置？低調的角度？

走進「比利時藝術」的會場，我們會發覺這展覽的排列方法跟一般習慣不同，不是依循時期、區域、流派或個別作者而排列，而是好似嘲弄了這些習慣的排列方法。畫作是並置、拼湊的、其間的關係不一定是邏輯思考得來的理性發展的關係，也可以是參差的、偶然的、反諷性甚或對抗的關係。

入場處有馬格利特的名作《顛覆》，對牆則是當代藝術家布特達亞斯(Broodthaers)的《模式：煙斗》以及《馬格利特街》。馬格利特畫中，藍色背景中一頭金色捲髮底下却是以一個女子裸體身軀代替她的臉孔，馬格利特以他的超現實畫風顛覆中產階級的美學觀念和觀看方法；相隔多年後，當代藝術家的作品可以是向他致意也可以是微微的嘲弄：以略帶裝飾性的畫去重繪那已成為模式的烟斗、把畫家的名字嵌入街名的招牌，顯示當年顛覆性作品某方面已成為大衆習慣了的影像和標誌了。

在馬格利特來說，他的畫作如展出的《馬奈的露台》也是對前代藝術作品的一個挑釁，把印象派畫家的中產生活嘲笑成為密封的棺材，在展出當時也是顛覆性的，今日則已成為博物館裏可接受的形象，亦是習慣的影像了。

「比利時藝術」這展覽中把習慣性影像顛覆的方法是並置，並置可以是參差的對照，擴寬或補充原有的東西。比方把十九世紀比利時藝術家布克拉爾的《古董商人的房間》與現代比利時畫家晏索爾的《靜物》放在一起。兩者似是同是處理靜物，或者說，在畫中處理收集的藝術品的題材。兩者都有細緻的刻劃，但前者是理性的安排與羅列，在後者則多了曖昧與抒情的成分，而且收集的藝術品是異國情調的面具、紙扇、浮世繪的藝術、東方的陶瓷等，當然有吸收了其他文化的成份，而在兩者間更加上意大利史柏里特的《瓶》，一畧似幾何圖形的藍色柱狀物體，與上述兩件藝術物並置，則更擾亂了但也擴闊了前兩件作品對「靜物」或甚至「藝術品」的界定了。

並置可以是對比和矛盾，如把安地・華荷的版畫《電椅》與有聲錄像作品《小丑的折磨》放在同一房間中，同樣可能涉及苦痛與折磨，但華荷的低調處理強調影像的複製性，布魯斯・紐曼的錄像却充滿響亮的自嘲的笑聲。

但並置也可是低調的策畧。如這次唯一來港的藝術家德奧在會場各處做了一些小件的藝術品，散放在其他藝術旁邊，房間裏他的展覽角落裝置成私人空間，貼滿膠布、藥棉、膠管等等，隱約傳達治療的主題。

楊荷在策劃這展覽時稱比利時的文化身分為迴環身分，我想他的意思是從兩方面去思考文化身分的構成：一是從比利時開始，吸納四周的文化，再回轉為自己文化的一部分；其次是從身邊親近的事物，如靜物開始，進入風景，演變為抽象的事物，再回到內心。這兩種構思都很有趣，但形成過程是否如此有清晰肯定的軌迹可尋，倒是個可以細想的問題。

尤其若要引起對香港文化身分的思考，這模式更必須先推敲清楚。但奇怪的是：對這展覽的報導，大部份報刊似乎還是在訪問楊荷，聽他怎樣說，照登藝術名作的照片，較少思考這些想法對思考香港問題是否有幫助。

在座談會上，田邁修的書面發言，說到最近在電台聽見外國記者訪問陳凱歌，陳說Identity這字沒法中譯，所以在中國很難討論這類問題。我倒是覺得這說法未必對。即使沒有完全相應的字眼，也不見得表示傳統中國文人沒有對於如何界定自己文化特色與問題作出種種思考。這字眼過去有人譯文化「認同」，我以為可以界乎「身分」與「認知」之間，是一種尋覓位置的過程、認識的需要，而不是一個固定的完全可以認同的東西。

過去香港在這方面討論好似不多。(當然不是沒有人提過、討論過)，倒不是由於沒有這種言辭，而是整個教育和文化的方針不鼓勵這方面的思考。所以提出本土文化身分來想，是針對過去的自我否定、無所立足。要認識自己是怎樣的構成，才可以泰然與別人有所來往。但在過去和將來的「殖民地」模式的思考中，當然都不歡迎這種思考，並不喜歡香港有它獨特的文化身分。但要是不想完全沒有了自己、不想永遠摹倣他人，認識自己是必須的。

不過在思考「文化身分」的過程中，必須也同時有這樣的自覺：想到身分不是固定不變的東西、一個地方的身分更不是穩定必須認同的一個模式，可以是變化與混雜的。在這方面，「比利時藝術」提出的問題未嘗沒有可以參考的地方。香港同樣也吸納不同藝術，但如果「迴環身分」是一個太樂觀的假設，那至少展覽中並置與低調的角度，也是某種可參照來分辨香港文化與其他強勢文化的方法。

九四年香港藝術雙年獎引起的爭論②，更應令人反省到：除了官方主辦單位處理不當外，外來的意大利評判缺乏對香港文化本質的理解，亦是非常重要的問題。但我們如何能反駁他人的偏見呢，若果我們自己不去反省文化身分的問題？

註釋

①「城市變奏」：香港藝術館，一九九二年三月二十七日至五月二日，香港市政局主辦。

②「香港藝術雙年獎'94」，香港藝術館，一九九四年十月。

V 在雅俗之間思考香港的文化身分 ——以攝影為例談通俗文化與藝術的關係

要認識香港藝術的文化身分，我們不能不對傳統與現代、東與西、本地與外來、雅與俗等二元觀念實際在香港處境中的意義弄清楚，但又要同時超越簡化的二元對立去看其中複雜的滲透與變異。在所謂傳統與現代的討論中，過去不是簡單地視為對立，就是假想一種融洽無間的和諧。在所謂中西文化的討論方面，不是簡化地應用大陸、台灣的模式，就是把倫敦、巴黎的模式一成不變強套在香港身上，再不就是以拼湊的中國雜碎出洋、以翻版的西洋進口，完全對文化交涉的細緻複雜處没有探討，就以為中西文化已經交流了。在所謂雅與俗的討論方面，不是無條件地認同商業文化，以票房和銷路為唯一價值標準；就是執著於精英文化，視其他為商業化，不屑一顧。這些説法都對認識香港藝術的實際處境没有幫助。

以商業化來界定香港文化，我們可以用下面一個例子來説明：

雅俗文化的再思考

一九八八年八月台灣攝影家阮義忠來港舉行攝影展覽，在短短幾天內，有四十多篇報道。他除了詳盡解釋自己的作品，還對香港發表不少意見。他對香港印象不好，認為香港太都市化，因此他想找一塊看不見高樓大厦的地方，有人叫他去調景嶺。他去到那兒，立即覺得很感動，拍了十卷菲林。回來碰見有記者没去過那兒，他就覺得「頗可悲的」，①説香港人連自己的土地都不關心，香港人對中國的歷史及文化没有深刻感情。他的展覽名為「人與土地」，評論大都讚揚他的樸實自然，有人甚至認為「鏡頭下的賣弄花巧及現代化帶來人形的變形扭曲，同樣會污染了作品及作者態度上的真摯誠懇」，②而阮氏並非如此，因為他「真實地將感動他的事物重現出來……」。③有人問他覺得香港攝影水平怎樣？他説看不出有生命力。有人問他攝影家會否受商業影響？他自豪地説：在他身上不會發生這樣的事。④他説自己堅守原則，在台灣一直被接受，生活過的不錯，「比你們香港記者的收入好多了」。⑤

這一連串的訪問和報道，呈現出來的是一種二元對立的價值觀：鄉土相對於城市、樸實相對於技巧、藝術相對於商業、台灣相對於香港；而又給這二元對立兩端加以某種道德的判斷：即前者是代表誠懇、深刻，而後者則代表花巧、輕浮、没有生命力了。我們在這裏看到一種輕率而武斷的思考方法。但我們主要並不是在攻擊台灣藝術家阮義忠先生，因為他的論點可能只是來自對香港的誤解或無知，我覺得問題更大的是香港的記者和專欄作者，為何會如此輕易接受一種外來的價值標準，輕易否定香港的文化呢？一個比較簡單的反駁是：如果執筆者對香港文化熟悉一點，應該會知道香港亦有過拍攝街頭現實的攝影師，亦有人拍過或寫過調景嶺這類地方。如果能從藝術角度細論，當然應想到最樸實的攝影也不會没有技巧，誠懇的意圖並不等於感人的作品。但這些都不是最主要的問題，我覺得上述的論述還暴露了討論香港文化常見的一個盲點。這個盲點就是漠視香港的實況，對香港藝術家文化身分缺乏探討。而在這例子中，特別見出的是把雅俗文化簡化地對立做成的疏漏與偏見。

在本文中，我嘗試以香港攝影師李家昇、黃楚喬的作品為例，看他們如何混淆了雅俗的界綫，從中為自己拓出空間。我想借此討論香港藝術的一種模式，重新思考香港的文化身分。我想舉李家昇和黃楚喬為例，就是因為他們在某方面來説，剛好是上述一些簡化的説法無法説清楚其身分的香港藝術家。若從一些外加的固定標準，比方説阮義忠的標準看來，可能會把他們一筆抹煞。我把他們重提出來，不是要呼籲把他們歸入那些舊標準中，而是説他們的存在，根本就是對那些舊標準的挑戰，令我們覺得那些舊標準荒誕不堪，没有理由再用下去，我們一定要提出另外的看法才成。阮的看法没法看得清，因為李家昇與黃楚喬剛好是跟台灣的阮義忠相反的藝術家。他們成長於香港都市，少拍鄉土作品，他們曾作各種嘗試，不會特別鄙視技巧，對於拍攝一個地方，他們不再相信寫實攝影「再現」就可捕捉真相。他們重視幽默多於自説誠懇，言語文字有所調侃而非格言金句。而且最重要的是，他們除了從事創作性的攝影外，亦以實用性的攝影維生。

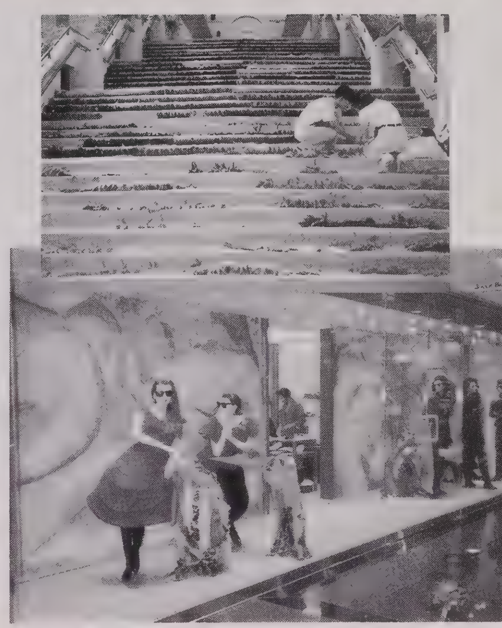
而我想說，在香港，這並不是一個孤立的例子，在其他藝術範圍也有不少雅俗越界的例子，其複雜性卻一直沒人討論。比方從事舞蹈的梅卓燕，曾經跳過通俗的民俗舞、曾經為流行樂手葉蒨文的音樂會配舞，卻同時從傳統題材編出《山鬼》、《狂草》，改編白先勇小說成為《遊園驚夢》，以個人經驗和對藝術的感觸，揉成文字和舞蹈混合的《日記》。城市當代舞蹈團也曾吸納普及文化的成分，黎海寧早期也曾替麗的電視編舞；彭錦耀他們的多層株式會社的《朱古力女巫》、《卡拉OK》等都曾吸收流行文化又作出反諷。裝置藝術家林罡一方面從事實驗性的裝置藝術，一方面亦曾為Joyce時裝裝置櫥窗，為香港藝術中心電影部門裝置劇照陳列板。此外在銷路極大的《明報周刊》為流行小說插畫的劉掬色本身是畫家，在報館工作限制之下利用印刷分色效果繼續造版畫。利用商品形式去從事藝術創作的，還可以舉出李焯雄的電影小說《倩女幽魂》，藉已有的流行電影小說文類去反省敘事問題。流行音樂《皇后大道東》的填詞人林夕，也是詩刊《九分一》的編者，流行曲的銷路當然比詩刊的多千倍，但歌詞的並置和嘲諷，卻是從現代詩學回來的。此外歐陽應霽、尊子、陳也等人都曾嘗試在漫畫中帶入新意念；而何慶基的畫作裏，則嘗試吸收香港傳說俚俗的東西加以轉化。香港藝術中這種雅俗轉化的例子是限制下的探索，有時也可以挑戰舊模式，不過當然也會惹來誤解。我的小說集《布拉格的明信片》收集過去綜合流行雜誌上發表的小說，想對香港文化空間的限制和可能有所思考，卻被一位熱愛魯迅的青年作者斥為媚俗遊戲，最近又被廣東社會科學院一位研究員評為非道德以及虛無。⑥

為了嘗試探討這一複雜的香港文化現象，筆者曾撰寫「香港文藝與流行文化的關係」一文，⑦其後又曾協助嶺南學院的現代中文文學研究中心辦了兩次以「雅與俗」為題的座談會，一次討論香港的專欄，一次討論文藝與通俗文學關係，其後更編成《香港的流行文化》一書。⑧從該書所收錄各位作者的討論中，我們可以見到從粵曲到流行音樂、從卡拉OK到武俠小說，與社會、文化、政治有千絲萬縷的複雜關係，用過去新批評的細讀本文、或現代主義的排斥大眾文化的方法，都不足以解讀。而香港的情況尤見複雜，在好似嚴肅的戲劇中其實滲入了不少商業因素，⑨在流行音樂中又可能有詩人填詞帶入新意，⑩專欄文字的雅俗之辯，更見到香港文化界的複雜，求雅固然可能孤高，低俗也未必有顛覆的活力，粗暴的論點，徒然抹煞了雅俗之間本來可能拓出的新空間。⑪

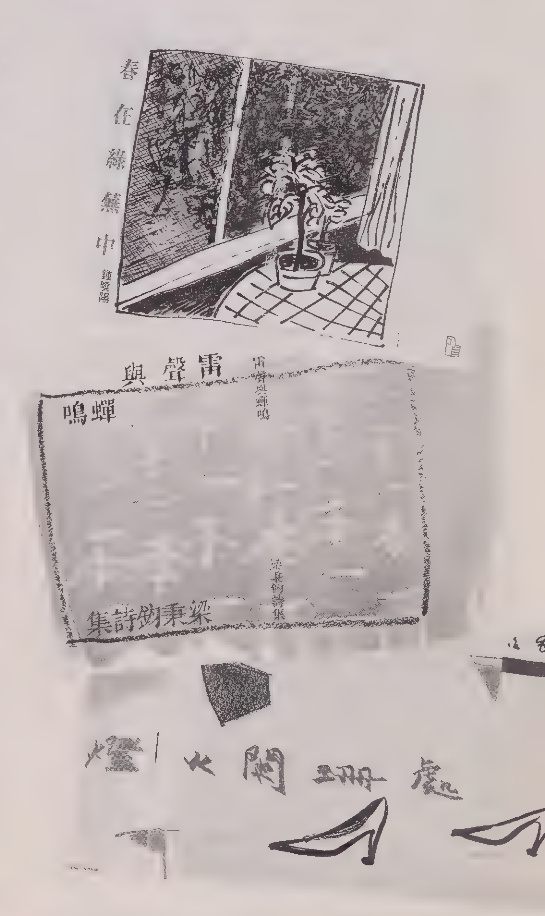
面對香港這樣複雜的文化現象，運用西方流行文化的評論方法，既可能有幫助亦會有差隔。不管是班哲明(W. Benjamin)對複雜科技帶來進步的樂觀、或是亞當諾(T. Adorno)對現代主義藝術難以被消費的寄望，或其他法蘭克福學派(Frankfurt School)對文化工業的整體批判，移用到香港的脈胳來，恐怕都未能完全適用，要配以對媒介的本質、文化創作的背景與過程、社會文化的特色，以及由此形成的受眾等等比較深入的理解才成，否則就會完全否定了流行文化的可能。但另一方面，當代一些對流行文化的正面肯定，如胡山(A. Huyssens)認為流行文化有顛覆僵化現代主義文化的作用，更不用說諸如費斯克(John Fiske)等理想化地肯定了流行文化顛覆主流、創造新力量的可能，⑫如果仔細思考，也會發覺未必適用於香港的現況。香港現代主義的藝術根本還未有在博物館、課室和評論界獲得接受，遑論霸權了。在香港目前的情況下，流行文化反而是主流的強勢，不但壟斷了市場，許多時反而與學院與權勢勾結，這也是香港的特色。如多年前馬榮成在香港藝術中心攞畫展、流行小說女作家請名學者寫序，在大學圖書館舉行作品展覽。在目前評論風氣不振、觀念混淆不清的情況下，若不認識現況，徒然以西方這種論說硬套，那就不單沒有顛覆既有的主流觀念，反而可能用上了理論的言詞為它服務呢！⑬

那麼，我們如何能採取一種不同的態度，既對我們生活其中的商業世界正視，對俗文化並不輕易全盤否定，但也不勢利高捧，隨時能有所反省，在雅俗(high and low)藝術之間來回，既對高雅而失去生命的藝術有所揚棄，也對粗製濫造的商品並不認同，而是顧盼徘徊，在限制中體會，從矛盾中思索，吸收兩者，引發其間的衝突與刺激又從中吸收，打破也擴濶純粹藝術的邊界，又挑戰通俗文化的簡化與武斷？⑭

本文想以李家昇、黃楚喬作品為例，正因為他們的作品很明顯是在香港這社會商業化影響造成的限制底下發展出來的藝術。從他們作品中可能見到最多面對商業限制，又滲越或變化這些限制的藝



林罡從事裝置藝術(上)，九〇年亦曾為Joyce設計櫥窗(下)。(林罡提供)



劉掬色從事版畫創作，曾為文藝創作設計封面，亦為明報周刊插圖。(劉掬色提供)



《英雄本色》宣傳海報(黃楚喬攝影)。

術嘗試。他們影室的日常工作包括種種實用性攝影,從商業的廣告攝影(有名的包括電影《英雄本色》的海報、香港會展中心廣告系列及近期國泰航空公司的餐牌),到年報、書刊的封面或內頁攝影(包括拍過比較正規的Discovery的封面,較實驗性的《博益月刊》和《星晚周刊》的封面。)而在這些工作過程中,李家昇也嘗試援引現代視覺藝術的手法進入商業作業之中,如早期一些攝影裏用了近乎大衛・鶴尼(D. Hockney)等人的手法,近期一個幽默的例子則是九三年九月為Discovery所作的封面,一張男子的臉孔前面垂下纍纍的葡萄,既是滿足雜誌該期以酒作為專題的要求,亦是向心儀的超現實藝術家馬格列特(R. Magritte)的一種致意。

但這種雅俗越界的做法並不是單向的,即不僅是在商業廣告中吸納藝術的表現手法,也有另一個方向的衝擊。李家昇曾為Eve雜誌負責攝影,有一次工作是拍攝許多款不同的化粧品,李家昇最後決定不拍攝化粧品的各種包裝,而是把化粧品當顏料,平塗在自己的黑白攝影上,他說那些照片沖晒出來色調較淡,正適合用眼蓋粉末彈在草叢中,用紅指甲油平塗在街道上。化粧品在這裏是以特殊質地的顏料來考慮,並無道德批判的潔癖。伊利莎白雅頓(Elizabeth Arden)可與所羅盤廢屋共存,仙奴(Chanel)與花園道並置,個人創作不怕脂粉污顏色。


李家昇曾嘗試用化粧品當顏料塗在自己的攝影上。

李家昇同一時期在實用性和私人創作的攝影中嘗試一些新的方法,反覆試探,先後挪移。比如他較早嘗試在畫面上安排平面藝術與物體的並置,大概是八七年為貿易發展局雜誌〈香港企業〉所作的〈色彩〉,畫面是顏料與彩圖的拼合,有畢加索、Irving Penn等人的致意。之後他又作出〈香港,你好〉,以及為我小說集《三魚集》而作的封面,在排列上更複雜細緻,構圖也更大膽變化。另外是他用布料在玻璃下壓出紋理的做法,最早出現在他八一年展覽的作品:〈同志,你好〉,後來用在一份年報的設計上,逐步嘗試,終於在〈廣場〉一作中見出最成熟的變化。也就是說,他從商業作品開始的嘗試,反覆試探,輾轉再造,也幫助他探討及表達了他對香港和中國的看法。

迴環再造中國和香港的影象

李家昇一九五四年生於香港,父親也是攝影師。他在五八至六二年間回到廣州,然後又再回到香港來。他基本上也像我們其他香港長大的朋友一樣,對中國既熟悉也陌生,拍攝中國並不完全是用國內習慣的態度。八四年參加香港藝術中心主辦的「香港攝影家看中國」展覽,他的作品包括桂林街頭所見的少年,但更特別的是拍攝電視與上海家庭、櫥窗裏的模特兒、廣告牌子與標語。

他八七年往新疆旅行拍的照片更強調了這種不同的角度,比方用特別誇張的角度仰視毛像,「欲與天公試比高」(毛澤東詩句)的想法變得怪異,而好似是粵語片的俠士在放飛劍了。這種打破神話的態度也是一種香港的角度,這種詼諧亦見於他旅程中攜帶道具(這做法在商業攝影中很多,一般在傳統的旅行攝影卻少見):一面巨大的絲質五星旗、一瓶吹泡泡的玩意和一面鏡子。道具未必完全有助於攝影,卻是他跟慣見的寫實攝影開的玩笑。這趟旅程令人留下最深刻印象的作品,是一些不同布質壓縐形成種種紋理的圖象,曾在「外圍」展出。

對絲綢和布料質地的敏感,在李家昇新疆旅行回來後的作品繼續嘗試,也是他以瑣細而親密的物質表達的方法之一。「六四」後我們合作的〈廣場〉,他的攝影作品就是一幅被玻璃壓過的布料上的紅色與黑色的布屑與線頭。儘管是近乎現代主義的抽象構圖,卻不會不引起種種聯想。他的攝影和我的詩,在處理政治題材時,都沒有任何英雄主義的氣慨和自以為義的立場,而這種低調的角度,是連結身邊瑣細事物作為傳達而來的。⑮


〈廣場〉(李家昇攝影)。

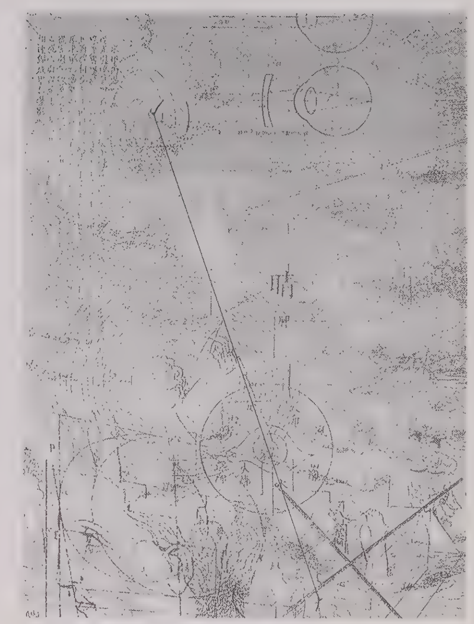
李後來為六月藝展做場刊,以膠布做封面。在一九八三年的「六月藝展」中,他參展的一張作品是〈City at the End of Time〉(形象香港),本是為我同名詩集所作的封面,在紅棕色的調子中,是海港的鳥瞰圖重疊天姬送子的年畫。有文化版記者批評這展覽是主題先行及參展者多用舊作,卻沒有討論新舊作的延續,以及好似公衆題材局限之下香港藝術家的自我創作做了甚麼調整。在香港影象泛濫之下,一件作品幾個月就被視為舊了,從來沒有討論,所有藝術都變成轉瞬即逝的消息。操縱這些消息發佈的人或許沒有留意:李正如其他參展藝術家亦為這展覽做了新作:「六月藝展」的海報同樣用影印拼貼了中國有關工程和視力的圖象,還有但丁(Dante)《神曲》中

〈煉獄篇〉的肢體插圖。那些沒入水波中的雙腳令我想起奧登(W. H. Auden)〈美術館〉中寫布魯可筆下墜海的伊卡勒斯以及人們旁觀痛楚的反應。這未必是李家昇的原意。但圖中充滿豐富的細節,並非廣告或政治的煽情,而傾向反省。這作品如果說是攝影,那是圖象完成後釘上兩顆大頭針纏上一根紅線再拍的照,這反省也包括對攝影和傳媒表達對「再現」等簡化思維的反省。

李家昇的香港攝影也從街頭獵影發展至對「再現」方法的重新思考,他跟鄉土攝影簡單地肯定「再現」不同,也不會像阮義忠那樣因為政治立場而以右派人士聚居的調景嶺「代表」了香港。他在影室裏安排道具,把影象迴環再造。在後現代的影象泛濫裏,他彷彿喃喃自問:還可以再拍一幀香港的照片嗎?

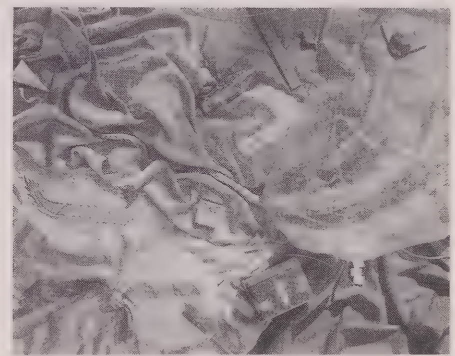
在影室的實用性攝影工作上,李家昇一般負責靜物的攝影,而黃楚喬負責人物的攝影。李家昇收集各種古怪的道具,又好似在重新排列和組織它們的過程得到很大的樂趣。他八八年為《文華酒店雜誌》做的攝影〈香港,你好〉就不同其他慣見有關香港的攝影那樣拍攝山頂落日或海港夜景,而是以既成物體重新排列出一種感覺。瑣細的道具中包括老式眼鏡、自來水筆、紅星、珠鍊、剪紙、絹扇、紗絹、月份牌,但在基本似是懷舊的意象底下亦有今日的《財富》雜誌。意象並不特別,特別的是它們組織起來的方法。散佈畫面的小字咭和小珠彷彿尋寶遊戲的線索,令觀者的眼光不集中在一個中心的焦點上,而向不同方向散開,去留意瑣細的事物。我後來由這攝影啟發,寫成〈形象香港〉一詩,想嘗試的正是這樣把多重聲音並置,並不特別以某種觀點為焦點。

〈香港,你好〉的排列方法,當然也可以用於商業作品。李後來為國泰航空公司所拍攝的〈金木水火土系列〉餐牌,以及許多成為個人風格代表而引起摹倣的作品,都屬這一類。其中當然也會有參差,同類意象的疊向、細節的單薄,都會失去李家昇成功作品獨有的魅力。李家昇似乎是相當自覺地不令自己的作品流於甜膩或傷感(兩者都是我們常見香港流行文化的賣點),他另一幀關於香港的作品是個好例子。

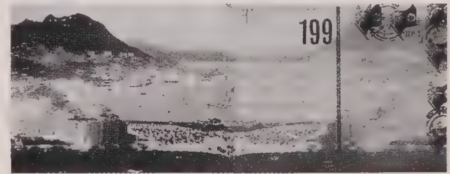


《六月藝展》海報(李家昇攝影)。

九一年間香港專業攝影師公會與香港旅遊協會在文化中心合辦了一個"Image of Hong Kong"「香港的形象」的展覽,回應主辦者對比較正面而美好的形象的要求,李家昇參展的作品名為〈在端午節到中秋節之間一段假設完全沒有污染的日子〉,這作品對主辦者的要求、對「再現」香港的假設,都開了一個不少的玩笑。在桃紫和嫣紅的絲綢畫面上,李用筆在他的攝影上寫上一行小字:「在端午節到中秋節之間一段假設完全沒有污染的日子」,文字與影像既有融合又有反諷。我們如何可以以為拿起鏡頭就捕捉到香港的影象呢?有些人以為鏡頭是萬能而無所顧忌的,李卻讓我們看到其中的限制和虛妄。


〈在端午節到中秋節之間一段假設完全沒有污染的日子〉(李家昇攝影)

黃楚喬的作品較多人物肖像,風格亦較抒情,但近年的作品亦有不同的嘗試。比方她試作了不少以實物放在感光紙上直接曝光的作品,她稱之為Holligram,包括其中一張母親的肖像加上點點樹葉,增加了某種方向式的動感與距離。黃楚喬近來亦試作〈香港記憶〉,有文字與圖象比較接近的,如落日圖象重疊明信片上「夕陽無限好」的話;我較喜歡的是重疊帶來新的層次,如舊滙豐銀行上空疊上小人兒,或鬧市疊上眼睛、太平山下疊上手掌。



〈香港記憶〉(黃楚喬攝影)

李家昇還有另外一張作品是對攝影香港的新思考,該作品名為〈東之邊緣視覺遠近法〉,是九一年應香港東區節在太古城舉行的攝影展而拍的。他帶了道具到維多利亞公園去,釘起兩根紅色木條,掛起一幅透明膠片,他在膠片上畫上圖畫,結果一方面看到公園的景色,一方面也看到他自己裝置出來的現實。維多利亞公園當然是在東區的邊緣,但這種對簡單的寫實觀念的揶揄,也令它變成東區展覽的邊緣性作品吧。這種由攝影而發展至裝置藝術式的作品,進一步擴闊了攝影的可能性,但更重要的是,它質疑了簡化「再現」香港的觀念。

以詩與解說開展文化空間

說到擴潤攝影的詞彙,李家昇還擅長拼貼、並置和重疊影印或電腦的圖象,帶來多層次的視野。我覺得他作品中文字與影象互相重疊和對話的嘗試特別有趣,最近為美國Gilbert紙行所作的〈詩的四節〉是個好例子。〈詩的四節〉裏寫滿文字,又提到巴巴拉·古嘉(B. Kruger)和馬格列特等愛用文字的藝術家。我們在這裏不妨集中看看


〈香港記憶〉(黃楚喬攝影)

Four Stanzas of a Poem by Lee Ka-sing

〈詩的四節〉(李家昇攝影)

李家昇、黃楚喬這兩位藝術工作者怎樣運用文字，怎樣看文字與視覺藝術的關係，以看出他的作品如何不同於早期現代主義的純粹風格，又不同於商業作品。

作者在作品之外絮絮滔滔，可能沒有甚麼幫助；自言誠懇，動機也不一定等同成品。但相對這些舊態度，香港藝術在七〇年代以來發展出的另外一種形式主義傾向，也未嘗沒有問題。這類態度強調藝術的「純粹性」，不贊成視覺藝術與文字合作、切斷視覺藝術與其他文化或歷史層面的關連，由此發展出來的一套討論藝術的詞彙自然也局限在構圖、肌理、張力等上面了。

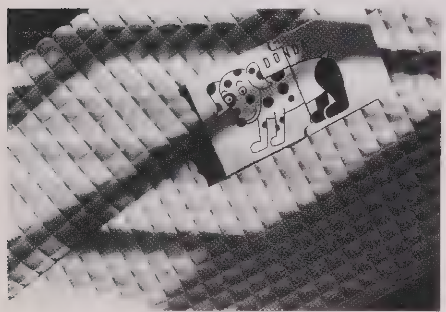
相對於這種早期現代主義的潔癖，李家昇的某些作品就像冒瀆。這冒瀆有時正是以文字出現。〈在端午節到中秋節之間一段假設完全沒有污染的日子〉最初在文化中心展出的版本，是把題目用墨水筆橫寫在照片的中央，這文字不是說明，是對光澤的映象的挑釁；「詩與攝影」展覽中〈給苦瓜的頌詩〉寫了滿畫面關於我們買苦瓜拍攝的過程，以時間性的文字重疊映象互相對話；最近的作品〈詩的四節〉畫面上好似寫滿作者對藝術的看法，但看仔細點又發覺其文字並不是邏輯性與解說性的，提到的藝術家隱約指向文字與藝術、意象與符號、影象與其脈絡的關係，但文字沒有完全解說明白，只是以其迴環節奏令我們欣賞文字的創造性，〈詩的四節〉可指文字但更是指向畫面上四個不關連意象：杜象(M. Duchamp)的圖像、砧板、上海輪船掣板與海螺圖象是可以並置的，文字以其寬鬆的指涉，也以其空間的分佈把它們連起。李家昇的文字不是理論，但亦不是如徐冰那樣把文字變作無意義的反文化姿勢。



詩：梁秉鈞/攝影．李家昇/市政局公共圖書館主辦

一九九〇年〈詩與攝影〉展覽。

從現代主義純粹藝術的立場來看，或許會以為這種使用文字的方法比較接近商業廣告。但其實又不僅如此。李家昇、黃楚喬當然都拍過不少商業攝影，商業工作方法也會對藝術造成限制：如時間的匆促、道具和場景的限制，甚至客户的要求，都帶來影響。詹明遜及其他文化評論者都說過：後現代社會的一個特色是公衆人物變成形象，變成非真實化，人的身體商品化，而這尤其憑藉攝影和廣告的大量複製而建成效果。黃楚喬也曾以文字來抗拒這種態度。她為《清秀》給一位模特兒拍照，並寫了一篇拍攝感受的文字，她這篇文字，正是把拍攝的「對象」(物質化的)變為一個認識的人，有溝通的朋友。但雜誌編輯臨時換上黃楚喬拍攝的另一位模特兒照片，照樣把這篇文字刊出，改上另一位模特兒的名字。這做法，便是把人變回物，認為人是可以置換和代替的商品。而我們看黃楚喬私人拍攝的一組人物攝影，拍攝黎海寧、許鞍華、辛笛等公衆人物，在沒有佈置和粉飾的情況下正是想把她們從「形象」中解除出來，視之為真實存在的人。李家昇早期拍攝喜來登酒店册子，也嘗試保留生活照的隨意和不穩定性：拍攝劉寶琳畫廊，也嘗試吸收大衛・鶴尼的拼貼寶麗來的方式，以及畫廊中杜菲石版畫的味道：最近拍攝新世界海景酒店的廣告，以該酒店牆上的銅版蝕刻版畫溶疊入廣告照片內。



〈Donda〉(黃楚喬攝影)

商業並不完全與藝術二分，負責的工作仍在限制下盡責做好。他們拍攝香水與花朵的廣告照片。但李家昇私人拍攝的物質並不光采誘人，它們不是詹明遜說華荷的物質那樣指向現象世界的死亡，或者帶着拜物等異化的傾向。李家昇拍攝一具舊風扇，因為那是版畫會的朋友阿輝一日往探李途中用廿五元買的。李家昇後來並且做成木刻印在中國宣紙上，還添上一段文字：「阿輝某日廿五元買得風扇一把，問吾可入畫乎，吾說可以。」又如黃楚喬一張攝影裏，把兩張玩具動物砌圖拼起來，變成Donda，作為向友人Donna駱笑平致意。這些攝影拍攝的只是尋常物質，是對尋常物質的留神令它們不尋常。若果有些商業公衆世界的做法令人變成物、變成可以替換的物質，那麼這些私人的攝影反而抗拒異化，在觀物裏帶着幽默和友情，喚起個別的人來。

李家昇和黃楚喬這種對文字的態度是近乎詩的，這當然跟他們本來從寫詩開始有關。他們都對文字印刷、書籍裝幀敏感，如為劉霜陽藝評集的設計、為我小說《記憶的城市・虛構的城市》，以及為青文將要出版的文化叢書所作的封面。但在香港的限制之下，能這樣放手讓人發揮的出版機會並不多，許多時還是得自己開拓空間。李家昇和我曾應《突破》出版社之邀合作一本以「家」為題的攝影與詩的集子，我們計劃中是從香港開始，經紐約和東歐的旅程，然後回到香港。我們曾一起往鴨寮街、花布街拍攝，又在華沙和布拉格同行，搜索和收集影象，環顧生活的環境，遠眺他人的可能。集子終於在現實的潮流底下無法出版，更令我們明白香港的環境還是處處



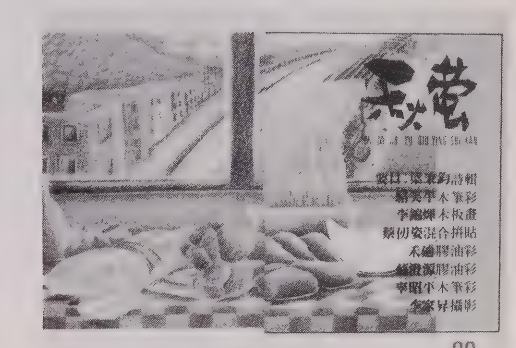
梅卓燕(黃楚喬攝影)

充滿障礙，不容易輕言超越。集中有關東歐的文字影象，後來改刊於《聯合文學》，⑯李家昇利用雜誌套色的可能，玩了不少花樣，把影象重疊，是為了想帶出更多角度。我也應李本來的提議，在詩下面加上簡短的敘事文字，半為解釋，半為遊戲，李家昇整體為雜誌書頁篇幅作出文字影象的場面調度。李家昇黃楚喬的〈35件(即拾)物件和兩個人的註脚(黃楚喬・黑色)、(李家昇・紅色)〉發表在《信報》「視藝舞台」，把他們的一些物件列在紙上，一一加上紅字黑字的說明，也是這樣文字影象結合的遊戲，擴濶了日報的空間。

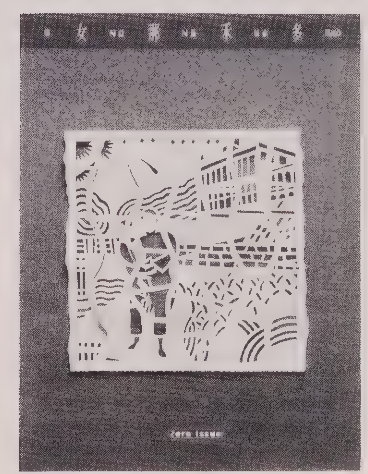
這些容許不同創作的空間都逐一再關閉了。李家昇黃楚喬參與編輯的《秋螢詩刊》曾經以海報形式、最後更以明片形式出版了一段時間，終也停刊，現在已成為「收藏家的珍品」了。《秋螢》停刊以後，隔了一段時間，在園地缺乏的情況下，李家昇又再想到把自己在流行的攝影雜誌上的一個專欄發展成一本十六頁的實驗性攝影雜誌附刊《娜移》，再一次在種種資源限制之下，在普及的公衆篇幅裏開創了另類的文化空間。雜誌已出了兩年多，寄生在普及的畫報之中，又容納了不守常規的實驗性攝影，還招引來作者與畫家，為另類作品提供園地。這是在香港商業文化處境中，靈活變通出來的生存策略，在不利條件下開展的新路。翻開合訂本看到每期李家昇執筆的話以及不乏解釋與澄清的前言，不禁想到，在目前的香港，的確同時需要解釋的文字以助詩的文字生存呢。



原名〈35件〈即拾〉物件和兩個人的註脚〉(黃楚喬・秀麗)、(李家昇・階書)的作品最先於一九九三年三月十四日刊於《信報・視藝舞台》。



《秋螢詩刊》曾以明信片形式出版。

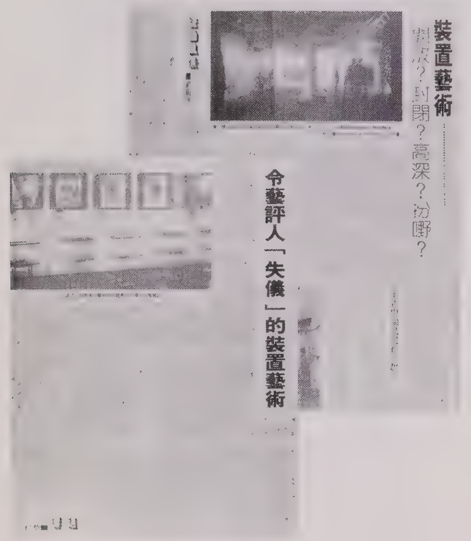


《娜移》創刊號(一九九二年一月十五日)。

註釋

① 碧珊〈阮義忠談對香港的印象〉，《星島日報》，1988年8月23日。
② 方雨瀟〈平淡自然中真摯誠懇——看阮義忠及其攝影作品〉，《新晚報》，1988年3月24日。
③ 同上。
④ 碧珊〈阮義忠談藝術持久價值〉，《星島日報》，1988年8月14日。
⑤ 同上。
⑥ 見顏展民：〈請努力開拓，為後人鋪路〉，《香港文學》第七十九期，1991年七月號，頁30。何慧：〈香港學院派小說中的道德意識〉，《香港文學》第一〇四期，頁4-11。
⑦ 即本文的前身，原來在一九九一年十二月由香港大學亞洲研究中心舉辦，冼玉儀博士策劃的「香港社會文化研討會」上宣讀。現已經過大量修改，發展成一篇不同的文字。
⑧ 梁秉鈞編《香港的流行文化》，香港：三聯書店，1993年。
⑨ 參看袁惠兒〈香港話劇的商業化傾向〉，見前書，頁155-164。
⑩ 參看林夕〈從寫詩到填詞〉，見前書，頁191-202。
⑪ 參看前書第二部分：〈文化空間：專欄、副刊、雜誌〉，頁115-151。亦可參看笑冰：〈雅與俗？政治與商業？〉，見《九十年代月刊》，1991年8月，頁104-104。
⑫ Andreas Huyssen, *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986，又參看：John Fiske, *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman, 1989。
⑬ 在本書出版前夕重校本文時，讀到外國文化評論雜誌上一篇談《號外》的文章(Quentin Lee: "Delineating Asian (Hong Kong) Intellectuals", Third Text, No.26, Spring 1994, pp.11-23.)作者李孟熙可能是有心人，但對香港學院與普及文化界的情況不熟，很容易就得出普及文化有顛覆力量的結論。文中舉《號外》一期封面以時裝模特兒引起愛滋關懷為例，我想他沒有討論的是會不會把愛滋關注化為時裝焦點的陪襯呢？如果作者對香港文化熟悉一點，下一點功夫好好重讀《號外》各時期的轉變，一定可以對普及文化中抗衡與妥協的力量有更複雜更辯証的討論。
⑭ "High and Low: Modern Art and Popular Culture"是紐約當代美術博物館在九〇年十月至九一年一月的一個展覽名稱，特別探討現代藝術與普及文化關係。其後文化評論雜誌October等亦對展覽安排及討論作出批評，可參考。
⑮〈廣場〉、〈苦瓜〉、〈形象香港〉等與攝影合作，見於一九九〇年四月二十五日至五月一日在香港大會堂高座三樓大會堂圖書館的「詩與攝影」展覽，及出版場刊：《詩與攝影》(香港市政局圖書館，1990)
⑯ 李家昇、也斯〈東歐的一些房子和我們的一段旅程〉，《聯合文學》第一〇三期，1993年5月，頁129-152。

《92黑玫瑰對黑玫瑰》被稱為後現代作品。



由《城市變奏》裝置藝術引起的爭論，見《信報》九二年四月二十日及二十七日。

《信報》一九九二年四月二十日的一則訪問中，有後現代等於抄襲之說。

VI 懷舊電影潮流的歷史與性別

近年的港產片，《審死官》是粵語舊片的重拍，過去由馬師曾，紅綫女主演對手戲，現在換上了周星馳的無厘頭念白和梅艷芳的神奇武功。《92黑玫瑰對黑玫瑰》也開粵語舊片的玩笑，把過去的女俠黑玫瑰傳奇變成搞笑，化舊為新，惹人好感。跟這不完全相同但也有點近似的是近期捲土重來的黃飛鴻熱潮，從仇外、勵志到搞笑，把過去關德興師傅的黃飛鴻形象翻新變奏，另外是金庸幾本武俠小說過去屢有影視改編，最近亦再掀熱潮，《笑傲江湖》之後是《東方不敗》，《鹿鼎記》更挾周星馳的聲勢登場。更近的例子則是王家衛的《東邪西毒》，取《射鵰英雄傳》角色年輕時的造型拍成不以武俠為主的言情新劇。《東成西就》則是一個荒誕喜劇的變奏。

不一定是武打片或古裝片，其實稍前的文藝片也有些類似的特色可以連起來說，比方以一個較早的年代為背景的，有許鞍華的《傾城之戀》、關錦鵬的《胭脂扣》、《阮玲玉》、《紅玫瑰與白玫瑰》以及王家衛的《阿飛正傳》，若故意要借古喻今，做得比較好，令人留下印象的也有梁普智的《等待黎明》和徐克的《上海之夜》。這些電影間相異之處很多，相同的地方是去重新建構某一已逝的年代。

這「懷舊」電影的討論，也許在某些方面可以連起其他文化範圍的討論，涉及原創性、改編、後現代主義等爭論。

後現代主義·「抄襲」與「原創性」

一九九二年香港藝術館舉辦了一個《城市變奏》的展覽，展出四十九位當代香港藝術家，展出後引起一些爭論，尤其在政府的文化政策(博物館選擇及排斥藝術家背後的準則)、抄襲與原創性、對藝術品的理解與接受(藝術家與觀衆的關係)、香港藝術家的文化認同等問題上，引起的爭論最大。這裏先從與我們這裏的討論直接有關的「抄襲與原創性」這問題說起。

在對該展覽的批評中，一位藝評人指出，一位裝置藝術家幾個時期的幾件作品，與克里斯多、羅拔·史密遜、芭芭拉·顧嘉諸人的作品有相似之處，因而提到抄襲與摹倣的問題，也涉及了本地藝術家缺乏文化認同的問題。在刊出藝評人評論的同日，信報文化版同時訪問了幾位香港藝術家談抄襲問題，同日刊出，標題是「原創＝神話？」，內容剛好跟上文唱反調，有藝術家認為在後現代藝術中，原創性是不可能的，抄襲是常見的認可風格。

面對這兩種極端的對原創和抄襲的意見，我以為若果我們回到後現代的理論本身，或許可以把問題說得清楚一點，澄清一些不必要的誤會。

首先，在後現代的文藝討論中，這問題是怎樣發展出來的？我想是從「主體的死亡」，「個人主義的結束」等觀念而來的。現代主義的文藝，一向相信有一個獨特的自我、私人的身分、鮮明的個性和強烈的風格。所以我們看現代主義的文藝，梵谷是梵谷、畢加索是畢加索、海明威簡潔的咬着牙的好漢文體、福克納的紛茫雄渾的複調文體，分明地標誌了他們的個人風格。

但當代心理學、社會學甚至語言學上的討論，似乎都指向這種個人主義和個人身分的消逝。根據詹明遜的說法，有兩種觀點：一是認為在目前這種跨國資本的社會中，人越來越變成國家或商業機構中的機械人，舊式的中產階級主體性其實已不存在了；另一種觀點則索性認為，個人的主體性根本就是一個神話，根本從來沒有作為一個自給自足的狀態存在過，不過是哲學或文化建構出來的神話而已。

所以有論者認為，今日越來越少出現像普魯斯特(M. Proust)、喬哀斯(J. Joyce)或艾略特(T.S. Eliot)那樣的作家，是因為沒有人再有那樣的獨特的、私人的世界，以及那樣的表達風格了。作者和藝術家經過多年現代藝術的創新以後，後現代藝術家不一定再那樣熱衷於追求「創新」的風格。安地·華荷用廣告招牌和新聞照片翻出新花樣，約翰·蓋茲(J. Cage)用日常的倒水、翻紙、人語等聲音衝擊藝術音樂的崇高，面對嚴謹的作曲安排，代以擲骰或翻閱《易經》安排曲序的偶然性。

但在移用來討論香港作品的時候，我覺得必須指出，這種創新的困難、風格的混雜，其實並不等於「抄襲」，否則就像其他新觀念一樣，這種後現代的觀念也會再一次借過來為保守而媚俗的做法加以堂皇的解釋。香港政治上作為殖民地，經濟上早年從轉口港加工區開始的發展，加以文化政策的模糊、教育的破碎、商業化的徹

底，的確令香港過去文化上出現了不少純粹追趕西方新潮流的摹倣式畫作、為了搞笑而到處抄襲橋段拚成的胡鬧電影。這些作品不見得有「主體已死」的自覺，也未覺有任何後現代反諷的意識。

因為在後現代文化中，由於主體已死或創新的困難而出現的現象，其實並不是「抄襲」(所以說「抄襲」就是後現代風格的說法是非常有問題，尤其若用來為堂皇的藉口，更非常令人擔心)，而是一拼凑(Pastiche)的風格，那可以是一種玩笑式的摹仿、幾種不同風格的拼凑、通過過去的藝術品風格的戲謔來說話。那顯然跟實際票房需要的抄橋式摹倣、追隨他人風格的發展，或抄襲外國作品而沒有自己要說的話是完全不同的。

這種拼凑的風格，有論者借用來討論懷舊電影(nostagia film)或所謂「回顧的風格」(La mode rétro)，我們且試看這種討論能否幫助把從《胭脂扣》到《92黑玫瑰對黑玫瑰》的某些問題說清楚。

懷舊電影的討論

說到懷舊電影，我們通常想到的是特別回到過去某一個歷史時間的電影。比方說《美國風情畫》(American Graffiti)，拍於一九七三年，却去重新營造五〇年代的艾森豪威爾時代的美國。波蘭斯基的《唐人街》(Chinatown)拍一九三零年代的洛杉磯，貝托魯奇的《妥協者》(The Conformist)拍法西斯統治下的意大利。但我們通常並不特別會把以某段歷史為背景的電影稱為懷舊電影，比方以第二次大戰為背景的《碧血長天》(The Longest Day)，以俄國革命為背景的《齊瓦哥醫生》(Doctor Zhivago)等，或者回顧中國歷史的《淮港戰役》，大家也很少視之為懷舊電影。可知懷舊電影似還包括了某種特殊的對歷史的態度、某種風格化了或者美化了的時代風格、某種過去與現在的拼凑。

詹明遜的討論也許有助我們對這問題的理解。他把《星球大戰》(Star Wars)、《奪寶奇兵》(Indiana Jones)、《慾火焚身》(Body Heat)等也歸類為懷舊片，以便把懷舊電影與歷史電影區分出來。他的意思是說：一九三〇至五〇年代在美國長大的一代，都慣了在星期六下午收看星球大戰式的電視片集，看慣了外太空來的怪客、美國式的英雄如何抗敵救美，又有種種諸如死光和末日盒之類的科技武器。所以當近期的美國觀衆去看這些新拍成的《星球大戰》時，兒童和少年觀衆就這樣看刺激的歷險，成年的觀衆却可以滿足懷舊的慾望，回到較早年的日子，重新享受當年的娛樂。這種電影作為懷舊片並不是重建一個過去的時代，它是重新創造一些過去時代的藝術品(電視片集)的外形和感覺，它的目的在喚起與這些產品有關連的一種過去的感覺。《奪寶奇兵》是關於三〇、四〇年代的，但不是因為它拍那時期的歷史，而是因為它拍典型的屬於那時代的尋寶故事，而那種故事老早已不屬於我們這個年代了。

但更有趣的例子來自《慾火焚身》，這是約署根據過去的作品《郵差總按兩次鈴》(The Postman Always Rings Twice)重拍的，就形式上來說，它似乎不是懷舊電影，因為它的背景是當代，發生在邁亞美附近一個佛羅里達的小村裏。但它的當代性是非常曖昧的。它的字幕用的是三〇年代裝飾藝術的美術字。演員的造型彷如老一輩的奇勒基寶。因為發生在小村，所以也可以抹去一切當代的痕迹。技術上說當然一切用品都是八〇年代的，比方汽車的款式，但卻做得曖昧，模糊了當代的特色，令故事好似發生在一個難以界定的懷舊的過去，一個歷史之外的永恆的三零年代。詹明遜所指的懷舊電影是過去與現在的「拼凑」。詹明遜的說法是：這種懷舊電影的風格也侵入了當代背景的電影中，這裏顯示出問題似乎是我們今天無法把「現在」對正焦點，好似我們無法把我們當前的經驗作一美學的重現。他覺得這是一個社會變得無法處理時間與歷史的一種徵狀。

詹明遜的說法，提供了一個有趣的角度，從後現代文化去討論近年的懷舊電影。這對某些電影來說是適合的，同是活地・阿倫的電影來說，《歲月流聲》(Radio Days)是明顯的懷舊片，《西力傳》(Zelig)却比較複雜：它一方面摹倣紀錄片，假裝是對過去一個時代的紀錄，拍出某人的傳記；另一方面在開頭彩色部分的名人訪問中又假借蘇珊・桑蒂、梭爾・貝羅等真人口中說出假話，對不存在的魔幻人物西力作出評語。電影的技巧，在摹倣過去一時代的產品(當時紀錄片的形式、擬真的模糊不清的醫生訪問病人的錄音帶聲音、新聞的頭條、故意強調在室內暗藏攝影機的實況拍法等等)，但它所拍的題材：西力這個會隨環境變形的人，却是極端不寫實，剛好跟重塑過去的要求是矛盾的。所以觀衆觀賞電影的快感，似乎不在重溫懷舊藝術的樂趣，而在同時拆穿懷舊的虛構及營造。

我有興趣進一步探討的是：這些懷舊電影的討論，是否可以幫助我們看看近年香港電影的一些潮流，是否可以把問題說清楚？這僅是電影工作者對舊日的緬懷？是預告古裝片潮流的再度流行？是想不出新橋回頭去抄舊橋？還是有其他含義，可以借來分析此時此地的香港文化？

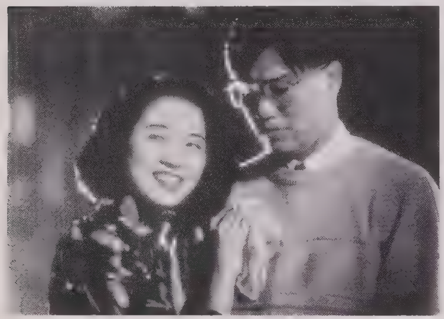
我想先以《胭脂扣》為例，因為《胭脂扣》的原著和電影都頗有名，也在近年重新掀起懷舊的潮流，令許多人回頭再探三〇年代的塘西風月。另外也因為《胭脂扣》也包含了三〇年代和八〇年代兩個年代，本身就包含了今與古的「拼湊」。

《胭脂扣》：跟歷史打個照面

《胭脂扣》本身便包括了現在和過去兩個時空的拼湊，一是過去了的三〇年代的塘西風月，一是現在八〇年代的香港。電影一開場，最先出現的是「過去」：倚紅樓的夜夜笙歌，引領十二少上樓，梅艷芳飾演如花正在唱《客途秋恨》：「孤舟沉寂、晚景涼天……」張國榮飾演的十二少邂逅了如花，他們面對面貼近，她正在唱：「你睇斜陽照住嗰對雙飛燕……」這首歌，以及其他一些舊曲，後來反覆出現，作為他們一段戀情的襯樂，也用作營造那逝去的時代氣氛。跟着下來，十二少的追求如花，「乾煎石斑」等等，好似向我們介紹了塘西舊事的種種「儀式」。而如花的顧影對鏡、變幻不定，正如十二少所說的「你好多種樣！」渲染了她的神秘與燦爛。

《胭脂扣》劇照：十二少邂逅如花。（嘉禾電影公司提供）

與這相對的是跟着下來的今日的現實。阿楚和袁永定一對在報館工作的戀人，在平凡瑣碎的現實差事中保持一種不冷不熱的關係。如花和十二少相識半年，在熱戀中就因家庭反對而自殺殉情，阿楚與袁永定一對相識四年，但因為「有人追」，始終沒有成婚。今日與過去的相遇，發生在如花回到陽世往報館登尋人廣告開始，她因為人生路不熟，覺得袁永定可靠，就跟着他回家。在這一段路上，利用回憶閃接的鏡頭和對話，也引進了不少今昔之比：太平戲院變了商場、倚紅樓變了幼稚園、金陵變了新塘酒樓，昔日的光影淡出成為黑暗，更似顯得那「燦爛」無處可尋。昔日比今天更多采，是這今古拼湊中顯示出來的一種態度。但在那種態度底下其實還有另一種態度。在電車上如花細數昔日光華，袁永定說：「我會考歷史唔合格嘅！」發現她是舊日的鬼魂，袁永定也有驚恐，但整齣電影並未發展成恐怖鬼片，電影的魅力亦並不是來自恐怖嚇人，而是來自另外的素質。袁永定驚魂甫定，帶她回家，也就如常與她談話了。等到阿楚撞進來，聽說她是鬼，她的反應不是害怕，反而是嘲諷低貶：「識唔識穿牆、飛天？伸條脷出來睇吓？」她要驗明對方有沒有三〇年代的bra。對歷史的反應，除了上述的美化或神話化的做法之外，這裏流露出第二種態度似乎是犬儒的、受商業電影的特技影響、或者是一種拜物式的對舊物裝飾的興趣。這我們在近年香港的設計界當然也看到。



袁永定面對從歷史走出來的如花。（嘉禾電影公司提供）

電影的結構也很巧妙地利用這今昔之比，第三個部份又回到昔日兩人的戀情，由熱戀到十二少演戲，他父母來看戲剛好是樊梨花薛丁山一段，歌詞如「英名喪盡弱女流」、「妖女樊梨花」、「淫蕩賤女流」剛好配合十二少父母對如花的不滿。這些舊曲詞在電影中的運用似乎比在原著中更集中濃縮，也更有意思，不光是對舊物（舊文字）的收集與羅列。第四個部份在憶述完過去以後再回到今天，那今昔之比在阿楚和袁永定兩人的床上戲中更見明顯。阿楚問袁永定會不會喜歡如花，他的答案是不會，「但感情激烈得滯，我頂唔順，有你咁好囉！」然後他們做愛，事後阿楚問袁永定會不會為她自殺，他說不會，問她，她也說不會，他們的結論是：「我地點會咁浪漫！」這表面上好似是羨慕過去的激情，事實上却是從討論「他人」並自覺不同中挑起對彼此的慾望，自足於現有的生活。歷史只是一個他人（the other），一個推門而入又匆匆退出的角色。



阿楚對歷史的態度是犬儒的。（嘉禾電影公司提供）

看《胭脂扣》，好似處處要跟歷史打個照面，但總又只是香風細細，疑是玉人來。原著的彩筆，不厭其煩地羅列種種物品名目，把塘西舊侶的掌故拍拍灰塵，化為新篇，有時捨不得割棄心頭愛，忍不住在對話中隨興堆砌「駝背佬」的隱語，岔出去解釋鱔稿的典故，或者把可樂翻譯成番鬼佬涼茶。這些文字名目堆疊了營造一個過去的時代，「骨子報」等時代物證好似強調了真實性，但趣味卻又往往在那物證的解釋、典故的翻譯，寫的人樂此不疲，挑逗的對象是今日的觀眾。面對塘西的過來人何用解釋「骨子報」？面對今日的消費者，何用解釋可樂？趣味正是那兩個時代的拼湊。觀眾消費的是那營造出來的舊日脂粉。說到懷舊，其實是「懷」比「舊」重要，今日的臆想代替了過去的歷史。



十二少經如花的介紹成為戲班的學徒。（嘉禾電影公司提供）

福柯、維里利奥、李歐塔、保聚勒等人的討論，展示後現代文化是一種空間代替時間的文化。歷史我們總是理解為直綫在時間中發展的。但在好似呈現歷史的懷舊電影中，我們看到的卻是歷史的消失。

這不光是說電影利用回憶閃接與淡出的技巧，顯示太平戲院變了商場、倚紅樓變了幼稚園、金陵變了新塘酒樓；而是那「過去」的美工經營、形象塑造、麗辭雕砌，依賴於今日的口味與消費而完成。塘西的歷史，一方面是美麗地打扮成一則神話，送大床、抽鴉片、調笑與屈辱，全變成傳說的一部份，輾轉纏綿，令人低迴。這過去的部分，在電影中可能更成功地利用戲曲的唱文、陳世美、薛丁山的典故，交織成自給自足的一台戲。

那現在怎樣看過去呢？也好像是看一台戲一樣。既被它的繽紛的戲服和妝扮所迷，但又非常清醒地說「佢感情激烈得滯」，保持了距離。一方面是如花美艷如昔，從歷史的畫幅中嬝娜走下來，現在的十二少經歷人世的風霜，皺紋滿面，猥瑣衰老。但另一方面是阿楚和袁先生面對歷史手足無措，最後還是覺得他們原有的小圈子更好。阿楚雖然後來也說會學女鬼，若男的負心她必會變厲鬼報仇，但這當然是戀愛中的調笑說話，歷史不過是借來作為實用的教訓。或者會有觀眾覺得奇怪，今日與過去的相遇，為何對雙方好像都沒產生任何更大的影響？

香港人在這近十多年中開始多想過去。這是甚麼原因？產生了種種怎樣的看法呢？過去、現在和將來是一種時間的、連綿的關係。若果把「過去」化成一個「懷舊」的空間，一個獨立的空間，用懷舊來代替了歷史，那裏面當然也包含了某些對歷史的看法了。

同是處理過去與現在的拼凑，關錦鵬的《阮玲玉》比起《胭脂扣》來是更有意思的發展。《阮玲玉》裏面有過去和現在兩個時空，但並不僅是美化過去成為一種「逝去的燦爛」，亦不僅是肯定目前成為一種自給自足的狀態，以否定與昔日的關連。我們看見張曼玉揣摸阮玲玉的演技，但在另一場，問張曼玉希望人家像記得阮玲玉那樣記得她嗎？回答是，即使記得，也不會同樣的了。這種既同又異的自覺處理，是《阮玲玉》最難得的一點。電影裏當然營造歷史、雕砌昔日的榮華，但在看電影時，當這種歷史成為可供消費的光澤圖象展現在我們眼前，這種催眠式的狀態又時時被另一種敍事模式所打破。彷如布萊希特的敍事劇場，有一種迫使我們不能完全無條件認同幻象的疏離效果。電影最後結束於聯華舊影棚今日破落實況，這懷舊電影本身亦是對「懷舊」的解構。

但當然不是一般我們習慣稱之為懷舊電影的常例。近年以六零年代為背景的電影，如《三狼奇案》、《跛豪》、《四大家族》、《四大探長》，除了為六零年代的新聞人物重新立傳以外，亦有營造細節想重建一個六零年代的氣氛。比如《跛豪》特別開列出香港在六零年代發生的大事：大陸難民的逃亡潮、天星小輪加價、六七年的動亂、暴雨成災的山泥傾瀉等等。營造懷舊氣氛的慣技是：泛黃的照片、新聞的圖片、報紙的頭條、摹擬一個歷史的敍事。這種敍事，我們到頭來發覺，又是非常整齊而有秩序的，善惡分明、好壞各有報應，最後是善良的好人得勝。所以表面上好像是歷史傳記，流露一的却是一種善惡比較分明、對真理得勝的好日子(可能事實上從來未存在過)的緬懷。


如花迷失於今與昔之間。(嘉禾電影公司提供)

《阿飛正傳》對懷舊的指涉

同是以六零年代為背景，王家衛的《阿飛正傳》就完全沒有泛黃的照片、新聞的圖片，甚至沒有任何標誌着六零年代的香港的名勝圖像：火車站、郵局、太平山頂等等，也沒有六零年代的大事：如上述的動盪不安、示威抗議、天災人禍等等。那麼它到底是從甚麼方面去標示它是一齣有關六零年代的電影，它建構的過去又有甚麼意義？

作為懷舊電影，《阿飛正傳》沒有特別標誌六〇年代的大事，沒有特別在外景上捕足六〇年代的文化社會符號。那逝去的時代是以一種風格呈現，歷史在懷舊電影中變成一種風格。

那風格又是由向當年的藝術成品指涉而建造出來的。《阿飛正傳》這題目，是尼古拉斯・雷當年的"Rebel Without a Cause"的中譯名，該電影是占士甸的名作，在六〇年代掀起了熱潮、產生出流行的偶像。「阿飛」這字眼當然也是六〇年代在香港社會流行起來的普及文化符號，指向某種姿勢、態度與生活方式。


由六大明星主演的《阿飛正傳》(影之傑提供)

香港電影的英文名字往往不是最重要的，但Days of Being Wild令人想起六〇年代馬龍白蘭度的The Wild Ones，以及其中代表的飛車、反叛的青年形象。八、九〇年代的電影觀衆則會想起大衛・連治的《野性的心》（Wild at Heart），這也可算是過去與現在的拼湊吧。

片中張國榮飾演的旭仔角色，多少指向這些六〇年代的形象，但當然亦是與今日形象的一個拼湊。他的形象其實並不完全是一個六〇年代的阿飛，而是加上今日的緬懷與想像而成型的。他不斷對鏡梳頭，像水仙子那般顧影自賞，他情緒起伏不定，有時可以激烈地發洩成為暴力，他不喜歡拘束，無意承擔比較長遠而穩定的關係。六〇年代的「阿飛」是帶有貶意的稱謂，九〇年代的「阿飛」一詞卻因懷舊的情感而變成美化的形象。六〇年代的「阿飛」是反叛上一代的生活形態，九〇年代塑造的阿飛卻加上身世之疑謎、身分之不定，甚至越洋尋根去了。尋根到最後的徒勞無功，猝然跌落成為歇斯底里的自毀：欺詐、謀殺、槍戰、逃亡，最後無聲無息死於異地的火車廂中。身分是破碎的，歷史是一幅精神分裂的圖象。

片名的阿飛當然還可以跟飛翔與逃逸的想望拉上關係。在電影初阿旭遇見蘇麗珍後，打出字幕那一段背景是熱帶樹林的景色。彷彿是現實以外的夢景，後來在他死前再出現。旭仔結識露露後自己躺在床上第一次說出那鳥兒的比喻。他說聽人說有一種鳥兒是沒有脚的，所以只能不斷地飛，飛累了就在空中睡覺，它一生只下地一次，那就是它死的時候了。這浪漫的、帶點六〇年代風格的比喻在後來火車上被劉德華所飾演的海員角色所否定了。他說：你身上有那一處像一隻鳥兒？最後，這比喻再出現時，是最大的幻滅：從前有一隻鳥兒，牠從來未飛過，一生出來就死了。一方面建立了飛的傳奇，一方面又拆散了這飛的傳奇。

說到懷舊電影，牽涉到時間的態度。那正如前述是心理的時間。片中兩人敘述的片段都是過去式的，是帶着身分迷惑的今天去忖想昔日。

電影一方面有美工的細節，如皇后飯店破舊的招牌、黑貓香煙、舊可樂機器、瓶裝的可樂等等，好似指向一個六〇年代的時間，但另一面，其中的流行音樂、查查舞又似指向一個更早的時間。電影中的時間其實不是一個真實的六〇年代，是一個想像的、經過美工修飾、重新在腦中創造出的六〇年代。

關於時間，我們當然記得電影中屢屢出現的鐘的畫面。電影開始不久旭仔就跟蘇麗珍說到時間的問題。他叫她一起跟他看着鐘，看着一分鐘的時間，然後他問她今日是甚麼日子，企圖為這一分鐘定位：一九六〇年四月十六日下午三點鐘。他們是一分鐘的朋友，她不能改變這事實，因為這是已經發生了的。以後她記起這一分鐘，就會想起他。

旭仔這樣具體地說出年份和日子，他是要為這懷舊電影確定其背景的年份了？事實上許多觀衆亦是由此而肯定這是一齣六〇年代的電影。但旭仔自己對年份和日期並不是這麼清楚，他是問回來的。他希望別人記得他，但他會是最先表示忘記的人。他跟蘇麗珍要好以後，在床上，她問他：「我們在一起多久了？」他的回答就是：「我忘記了。」忘記了大的年份和日期，但到死的時候他記得那一分鐘。他似乎是個現代主義者和後現代主義者，他的時間是心理的時間，零碎的時間，而不是科學和現實的時間。

電影把時間空間化，我們零星看見旭仔的活動空間，他與其他人親暱或暴力的關係——近距離的親密特寫、低角度誇張的毆打脚踢，都不是寫實、理性、邏輯化的處理。他在不同的空間中遊蕩，似乎也未必有邏輯發展的關係。他一再去蘇麗珍賣汽水的食堂，他們在他「屋企」，他去養母家裏發覺養母醉得不可收拾，他去教訓小白臉，出來遇到歌舞女郎露露，他在下面等她，開車帶她回去，她問他這是那裏，他說是：「屋企」。

這「屋企」好像不完全是傳統意義的「家」，好像只是他帶女朋友回去的地方，而蘇麗珍在前、露露在後，也都覺得沒有甚麼「家」的安全感。但旭仔自己好像也沒有一個安頓的家，他養母的家也不是他的家。當他走後，露露第一次有機會走進去看，發覺其實不外如是。同時旭仔尋根去到菲律賓，見不到生母，也大步離開。旭仔也一直沒有安頓的家，跟着下來更因假護照發生槍殺、逃亡，最後不明不白死於火車上，在旅途中，從一處到另一處之間。

在時間和空間上，他都是沒有着落，不着邊際，無法停泊，難覓棲止。

在空間上無可駐足，臨終前却記得那一分鐘，記得的不是現實的時間。之前蘇麗珍被人勸說要從那一分鐘忘記過去，她咆哮不要提「那一分鐘」，旁邊鐘聲突然響起，閘門拉上。她說以為一分鐘很快過去，沒想到那麼久都不能忘記。如果實在的時間是歷史，懷舊就是選擇並且框起了那一分鐘，用感情或風格把它濃化成某些甚麼。

電影中人物的身分不穩定，露露的真名叫梁鳳英，在不熟的人面前她又自稱咪咪。她本是歌舞女郎，後來說可以去當舞女，被旭仔趕出門外，到處蕩，最後又到了菲律賓。蘇麗珍從賣汽水到賣足球賽的門券。警察後來做了海員。阿拾想當旭仔，接收他的汽車，愛他的女人，又自卑覺得不配。旭仔自己當然亦是最不穩定，想飛又不能飛，要人愛又不能愛，要尋根又自毀，要記憶又遺忘。這些身分的不穩定到電影的最後一組鏡頭特別鮮明。一個之前沒有出現過的角色在電影最後數分鐘出現(我們最先看的版本是這角色在電影初也出現一次，彷如框住這個故事)，他是梁朝偉飾演的角色，彷如一個賭徒，正在打扮準備出場。他梳頭照鏡的姿勢，令我們想起旭仔。沒有穩定的個性，所以只是一些連續的屬性的移位？

電影的敍述，由零碎的片段組成，中間插入過蘇麗珍和警察的個別敍述，也是零碎而沒有中心的。它貼近人物的心理和感受，基本上並不是歷史性的。但在旭仔死時，却會插入早年醫院中安排每月付她五十元美金，直至他十八歲為止。既有歷史性的理性邏輯，又有後現代的零碎，確是雙重語碼的拼凑。

一般討論後現代建築的雙重語碼，或詹明遜說懷舊電影的拼凑，確在這電影見到。落實地接回香港的背景來說，這電影一方面指向六零年代的時代風格、美術設計口味，但却並不是寫實呈現六零年代現實社會，反而是拼凑了九零年代的身分的不穩定、挫折與出路，強烈的感情無所指向，精神與力量的無可投入。旭仔與養母的關係愛恨交纏又互相折磨，他問她這樣說一聲就隨意離開他嗎？她某方面好像溺愛他，但又始終不讓他認識生母。處在生母和養母都不要的處境，旭仔擺盪不定，自我認識不清、無法與人建立長遠的關懷，最後走上自毀之途。這電影的好處是沒有太表面地寫成一個香港的寓言故事，是一個六零年代情懷的背景，拼凑上九零年代香港的身分迷惑與挫折。

徐克電影的古今拼凑與性別倒置

說到懷舊電影，最後要說到近年的電影潮流，是否也可拿來討論？近期特別令人注目的熱潮是舊題材新拍法，其中包括重拍金庸武俠小說的《笑傲江湖》、《東方不敗》、《鹿鼎記》、《東邪西毒》；重拍的黃飛鴻系列，以及重拍粵語舊片，如《審死官》、《92黑玫瑰對黑玫瑰》，不那麼舊的《殭屍先生》曾掀起殭屍潮，然後又出現《新殭屍先生》了。

這整個熱潮，當然可以有許多角度去討論。比方有人認為古裝片再度流行，或者是武俠片再興了，於是據聞也有不少新片是依這個方向去拍，跟着就無片不古裝，有戲皆武俠了。但這種說法或許未能道盡目前這潮流的特色，因為顯然無法把《黑玫瑰》等包括在內。以為觀衆只是喜歡古裝片，大概要到古裝片走下坡了才明白不是那麼簡單。這個熱潮裏包括許多因素，其中也引起少量關於「後現代」的討論。比方某報八月七日電影版的標題是「《黃飛鴻笑傳》屬後現代電影？」、《電影雙周刊》編者的話提出目前有所謂後現代電影的熱潮、周潤發的電影《俠盜高飛》的廣告也用了「後現代・野・性」這樣的字眼。

於是在這個大的熱潮中好像又出現了一個小的「後現代」的潮流。而從各人的討論中也可見各人對「後現代」的理解。對《俠盜高飛》的製作人來說，「後現代」大概就代表「野」、「狂」、自由奔放、不羈、暴力。其實用特技拍攝子彈和飛刀等等所代表的對科技的崇拜，大概是早期現代主義的，內容意識則是「前現代」的了！但當然更有趣的問題是製作人為甚麼想用「後現代」來宣傳，「後現代」是在怎樣一種誤會之下變成香港武打電影的宣傳語句？

而事實上，用「後現代」來討論香港電影並非不可能的，不過正好不是適用於《俠盜高飛》這樣的崇尚現代科技的武打，也不一定適用於無厘頭搞笑的喜劇。近期電影的熱潮或許可以用後現代主義中對「懷舊」電影的討論來說明一二。



林嶺東導演的《俠盜高飛》廣告以「後現代」為宣傳。

後現代對「懷舊」的討論，不同過去僅視之為緬懷和重塑，而視之為今與昔之拼湊。而詹明遜討論這類電影時，不僅把重新營造某個時代的電影包括在內，也把重新摹擬某種時代風格、美工製品包括在內。在這角度而言，重拍財叔、黃飛鴻、金庸武俠小說、陳寶珠的黑玫瑰電影等，對今日的中年一輩，大概都有「懷舊」的情調。而最重要的，當然不僅在懷舊，而在今與舊的拼湊，即在昔日的橋段框架上，拼湊上怎樣的今天的看法？從這樣的角度看，這廣義的「懷舊」電影中，其實也就良莠不齊，瑕瑜互見，有賺錢綽頭，低俗搞笑，也有移形換影、化舊為新。

我們且從徐克說起？

徐克在電視時拍過古龍的武俠劇《金刀情俠》，轉向電影以後拍出《蝶變》、《新蜀山劍俠》等新派武俠片，徐克的長處在舊文類（片種）舊題材中總可以注入令今日觀眾感興趣的東西，在做得好的時候更可以娛人娛己，或有某種借古喻今的諷喻。比方《上海之夜》和《刀馬旦》。徐克的特色不僅見於他導演的電影，也見於他參與製作的電影。如他監製程小東導演的《倩女幽魂》，也開了聊齋鬼片的奇幻新拍法。近期又再以重拍黃飛鴻片集掀起熱潮、把金庸武俠加上新的點子而引起城中議論。近期又拍成了《青蛇》和《梁祝》。若要說找一個能代表這裏所說的「懷舊」潮流的導演，徐克可說當之無愧了。

我這裏所說的懷舊，一直都不僅指重新營造過去的面貌，而是指一種「現在」與「過去」的拼湊。說到把「現在」與「過去」拼湊在一起，徐克可說是其中的高手了。既然這樣，我們不妨來詳細看看其中拼湊了些甚麼，產生了怎樣的效果和意義。

有論者說過《黃飛鴻》第二集有關孫中山部分與史實不符，但正因為是古今拼湊，其實不必以歷史電影視之。我感興趣的反而是導演在「今」的部分，想拼湊些甚麼東西？

這問題不容易回答。因為《黃飛鴻》第一集中拼上去的是雄糾糾的男兒氣息，是「打鬼佬」的民族意識，的確為當今某些人叫好，但卻又跟導演過去的諷喻意識背道而馳。有時為了結尾一場大決戰，又不惜安排戲劇性的對立與衝突，未必是很完整地由劇情發展出來的。《東方不敗》可能在很多方面都很有代表性，包括強調特技而犧牲了人物造型與心理描寫。《笑傲江湖》在交代各門派的對立、師徒恩怨、愛恨情仇方面，都比《東方不敗》有層次、有發展。即使同以袁潔瑩飾演的藍鳳凰為例，在《笑傲江湖》就有一個鮮明的角色，頑皮可愛，在《東方不敗》就變成特技和毒葯暗器的試驗品，本身毫無個性了。劇中的角色大談退隱江湖，止息干戈，電影同時卻變本加厲地用特技誇張武功的凌厲，一方面與倭寇對敵，一方面電影鏡頭又其實非常東洋風地把人馬樹劈成兩半，把人吸剩一具骷髏頭。拼湊上去的「今」的部分是科技還是意識呢？

但《東方不敗》最大的特色，最惹人注目的地方其實不是這些，而是其中東方不敗的造型，由於請林青霞來演，把這個練功走火入魔自宮的魔頭加上一層性別的曖昧性。即使前面處理紊亂，光是這個部分的綽頭已經會滿城談論。徐克好像又一次成功了，他好像走在前頭，連後現代的性別曖昧性也玩盡了。是不是這樣呢？

在後現代的論述中，有對性別的反省，如重新思考社會文化如何塑造男、女性的身分、質詢其中的偏見與誤解、對同性、異性的關係作出更彈性的理解，基本上是從陽性中心移往一個多元性的或中性的探討。《蝴蝶君》借性別的摸索引出文化的迷離，探索略流於百老滙化，未見深入，但至少引起人去想這個問題。《情人》和《曼谷風月實錄》探討性慾之餘，無意中說的也是種族的故事。至於日本青春片《世紀末暑假》的沒有性別和時間的童夢，未能達到對中性（androgyny）的思考，僅是以對中性作為潮流時髦的包裝，對性別問題沒有焦慮與掙扎，也就無所謂超越了。那《東方不敗》又如何呢？

在《東方不敗》中，林青霞演的東方不敗以不男不女、既男又女的姿態出現，美艷迷人，是美術指導與造型的成功。在原著的角色中，這是一個為求練成「葵花寶典」絕世武功而自宮的魔頭。但在今日的改編中，強調了他／她的美貌，強調了令狐冲與她一段曖昧戀情，因而有了不同的焦點，也就引生不同的意思。令狐冲拉東方不敗去喝酒一場，兩人一個無心、一個有意的感情，彷似超越了狹義的異性的角逐，不用討好追求，亦沒有憤怨傷害，彷似人世的神仙關係，真是拍得迷人。不過回心一想，也許要說這神仙關係當然亦多少建立在東方一角的虛讓，以沉默和對性別的掩飾才可達致這對性別的超越。



林青霞在電影《東方不敗》中的一種造型。（電影工作室提供）

但發展到後來，令人失望的是東方不敗以愛妾賜給令狐冲一夜，又彷彿回到舊的性別規矩，是昔日父權社會以女性作為禮物的思想，愛妾因失寵兼失身而自殺，更是內化這種父權意識的極致。

當然另一個解釋可說是因為東方不敗想令狐冲記得他/她。但這裏他/她所採取的姿態又完全是舊式言情小說中女角的姿態。她不惜一切要他記得她，最後又怨他負她、恨他罵他，把他推回崖上，自己犧牲墮落谷底。這裏頭並沒有甚麼性別的曖昧性。從過去專門以殉情癡戀情殺吸引觀衆的作品中的女性形象，到現在流行作品中的女性形象，好似沒有甚麼大的改變。要是這樣回頭想：那觀衆對東方不敗這角色興味，到底是在其性別的混淆，還是在其實骨子裏一個舊式女性形象的重新包裝呢？

這樣想來，徐克的《東方不敗》綽頭是成功了，可惜卻並不是性別的思考上有甚麼突破。表面有一個後現代的性別混淆與曖昧的包裝，底下卻還其實是重新鞏固男權社會裏的舊女性形象。而我覺得更可惜的是，正因為這形象的綽頭，也把電影可能有的政治諷喻變成非政治化了。

《笑傲江湖》故事裏的東方不敗，是一個追尋權力與武功去到極致的魔頭。他為了武功過人，不惜自宮，他為了掌握絕對權力，變成一個順我者生逆我者亡的沒人性的獨裁者。在這方面他亦是為了超越常人而放棄常人所有的感情與關係，表現出為權力而付出的代價。故事裏東方不敗如是，到任我行掌握大權，他亦變成一個同樣冷酷的權力機器。這故事對政治權力，顯然有所諷喻。

電影某方面繼承了這政治諷喻，而且東方不敗一角數次引用的「江山如此多嬌，引無數英雄競折腰」好似更明指這種意思，令人想到毛的詩詞、豪氣與霸權。電影中又提到「苗人治苗」之類的說法，敏感的觀衆自難不聯想到今日的政治。但這類貌似政治諷諭的說話，卻又只是虛晃一招，若有若無之間，神龍見首不見尾，難以認真讀入電影的文本脈胳之間，難以落實到今日真正的政治處境去。

為甚麼呢？正因為林青霞的東方不敗造型太吸引人了。這女扮男裝的綽頭太成功了。沒有人會對這角色有反感，作為政治野心家魔頭的形象建立不起來，政治的諷喻也無從建立。電影中殺戳的絕招也被特技美化成為可消費的娛樂性畫面。另一方面「苗人治苗」的話也只是說說，並沒有依附這話而建立起一套有血肉的實際處境思考、沒有有關的人物感情。本好似是想從兩個方向指向政治，但到頭來還是香港式的恩怨情仇、美艷殉情、娛樂代替了思考。



東方不敗反思性別的曖昧性，還是回到性別的舊規矩？
（電影工作室提供）

《鹿鼎記》並非無厘頭

另一齣改編金庸武俠小說的電影是《鹿鼎記》，金庸小說本身已經是一個反英雄的故事，可說是傳統武俠小說現代化、香港化，裏面已有拼湊（pastiche）的成分。而這小說再經過大衆論述的鞏固與轉化（劉天賜的《小寶神功》把這武俠小說轉化為在香港商業社業謀生的寶典）、電視的演繹。現在再由以「無厘頭」搞笑著名的周星馳主演，不禁令人期望看到一齣有趣的今昔拼湊的電影，結果卻是大失所望。

為甚麼《鹿鼎記》不能結合金庸武俠名著與新無厘頭搞笑拍出一齣好片呢？我們且從無厘頭與周星馳說起。

周星馳從茄喱啡演起，主持過《430穿梭機》，以《霹靂先鋒》得過最佳男配角獎。他最先是在《蓋世豪俠》、《鬥氣一族》、《他來自江湖》電視劇給人留下深刻印象。廣告如《東方新地》、百佳咖啡、眼鏡88都找他，也令他成為更流行形象。「出晒火位」、「啱Fee即係啱Key」、「坐低飲杯茶食個包」都成為傳誦一時的名句。周星馳的無厘頭現象指向無相干的對答、不連貫的語言、突兀的跳接與聯想、不配合語言的身體動作等。有人批判這是反文化，我倒覺得是頗有趣的、近於後現代文化的一種現象。

無厘頭搞笑並不僅是周星馳的特色，早期的軟硬天師也有不連貫、非邏輯說話搞笑的特色，是周星馳把這種風格發展成一個較多人注意的現象。但周星馳也不是在所有電影中都是無厘頭的。比方在《漫畫威龍》中，蕭芳芳的角色就恐怕比周星馳的角色更誇張、更荒誕、更無厘頭，而《逃學威龍》是《幼稚園特警》的香港版，笑料卻移向超齡學生，暗戀女教師等舊橋段，可惜的是未能就香港的教育處境加以發揮，笑料基本上是有迹可循而不是無厘頭的。

到了《鹿鼎記》，王晶的處理根本是與無厘頭精神背道而馳的，因為戲裏所有欲引起笑料的動作和對話，都是簡化地指向一個方向。所有東西都是意淫，說話指向生理器官的諧音、動作指向性愛行為的暗示、佔便宜、揩油…好像把人整個的活動範圍簡化為只有一個平面。若果無厘頭的笑料有趣在它難以預料，出人意表的拼湊，在它打破常規、不連貫、反指涉、非邏輯的思考方法，《鹿鼎記》卻相反是「能指」都有非常「固定」的所指，其思考方法是不出所料、毫無驚奇。整個態度是非常單調、固定而且保守的。

如果說《鹿鼎記》也是今日重拍昔日普及文化產品的懷舊潮的一部分，那麼這電影所拼湊上去的今天的態度，卻是一個比較簡化的態度，因而也沒有衝擊出新的火花來。

像《東方不敗》一樣，也有人注意到《鹿鼎記》中的性別問題。比方建寧公主陰陰嘴對着用白布裹着上身的韋小寶說她會負責，似乎失身的是男人。電影好像在玩性別的遊戲，把男女習慣的身分倒過來了。

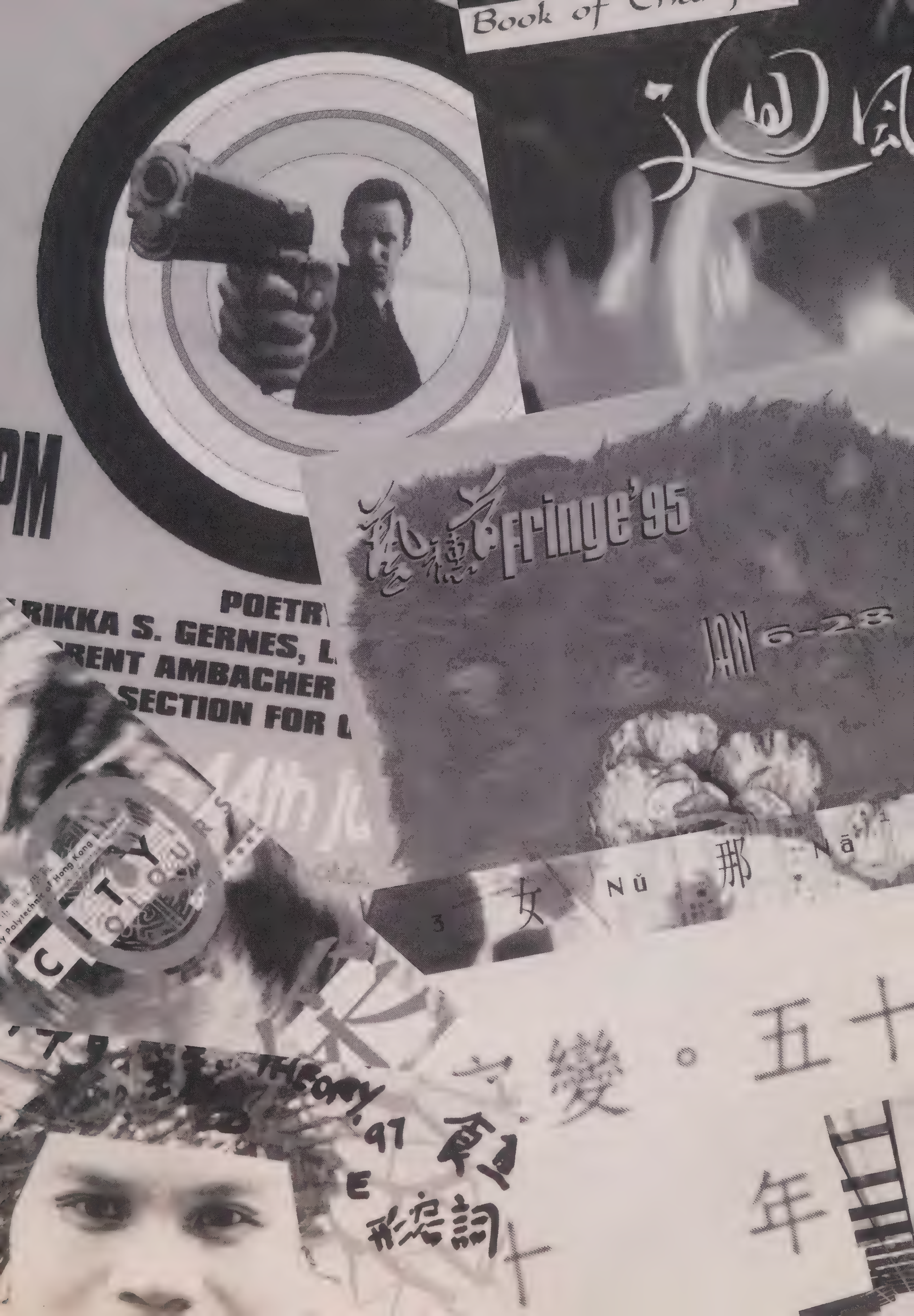
但亦如《東方不敗》，玩性別遊戲的表面綽頭，仍然是安排在頗為陳舊的性別俗套之間，整體未見有任何進一步反省。這遊戲假設了男女可玩，也就把問題普遍化與淡化了。《新殭屍先生》亦有這樣的橋段，跟着下來其他電影大概也會追隨這潮流。這種搞笑的情節，未見得對性別問題有任何反省。

我們看一些性別問題處理得較好的商業喜劇，如《熱情如火》(Some Like It Hot)和《杜絲先生》(Tootsie)，至少也能在男扮女裝的性別倒錯之中，嘗試去體會另一性別在大眾傳播或商業潮流底下所受的歪曲與貶抑，因而引起反省。港產片某些較差的例子，表面上玩性別倒錯，到頭來卻只是把男女都貶成是色迷迷的東西，無分彼此，毫無差異。

無厘頭至少還可以挑戰一下既定的邏輯和思考方法，《鹿鼎記》這電影卻是強調及維護主流的保守意識。

參考書目：

Fredic Jameson: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Captalism*.尤其第九章："Nostalgia for the Present"


Book of
PM
POETRY
RIKKA S. GERNES, L
RENT AMBACHER
SECTION FOR
Fringe'95
JAN 6-28
女 Nǔ
那 Nā
City Polytechnic of Hong Kong
CITY
THEORY
97
E
形容詞
文變。五十
年



VII 民族電影與香港文化身分

從《霸王別姬》、《棋王》、《阮玲玉》看文化定位

近年有關後殖民的論述，往往討論第三世界國家在擺脱殖民文化的影響以後，如何嘗試重建民族文化。在電影的範疇內，有從電影種類、主題、觀衆、製作方法等去重新探討對抗荷里活電影模式的種種國家民族電影，比方第三電影。①詹明信等論者亦提出國家民族寓言(National Allegory)的觀念，作為第三世界文學的特色。②

但這些討論未必足以涵蓋後殖民狀況的複雜性。以香港為例，一方面逐漸離開殖民地的處境，但另一方面在文化上也並不是完全認同一種國家民族的文化。要討論香港的文化身分，恐怕正得從它與國家民族文化既有認同又有相異之處開始細探。本文嘗試從九〇年代一些中港台合資或合作、或題材上牽涉幾方面關係的電影，來看這一個問題。

中國電影從一開始就充滿關懷國難時艱的憂患意識，寫抗戰、逃難、哀民生之多艱，宣揚敵愾同仇和民族團結；四九年以後的電影更強調民族色彩、國家意識，即使發展至近年，還是以《開國大典》、《焦裕祿》等作為主旋律電影。③電影作為鞏固國家意識形態的機器，宣揚統一和團結，對抗異族和異心，也同時會壓抑了各種參差的不同。

曾有學者對"國家"的形成作出種種反省，比方班尼迪·安德遜(Benedict Anderson)就曾指出"國家"作為一種理想社羣，往往起源於維護某種利益，對抗另一些社羣。國家由人民組成，理應有同等的權利與義務，國家由疆界規劃內外。在強調國家的觀念時，重視的是成員間的"同"，以相對外間的"異"。④

但近年國際間的變化，如蘇聯之演變成獨聯體，如東歐國家制度的解體，令人從實際例子看到強大國家的觀念的崩潰。國家民族電影的觀念也受到不少衝擊。一方面雖有第三世界的電影強調民族電影，另一方面則有法國電影等受荷里活電影衝擊(產生所謂New-Holly-Wave)，難以保持民族電影色彩。跨國資金與人才的合作、移民與遷徙、對國家民族觀念的質疑，都令原有的國家民族電影觀面臨挑戰。

中國文革後新一代電影如陳凱歌的《黃土地》(1984)、《孩子王》(1987)、田壯壯的《盜馬賊》(1986)、張暖忻的《青春祭》(1985)等，開始對"國家"、"民族"的問題説出了不同的話語。他們前往邊遠的地區，接觸少數民族的文化，好似同時期的尋根文學一樣，對中原文化的模式有所反省。這些電影對原來主旋律的"國家"觀念，未必是顛覆性的，卻在容許的範圍內，顯揚了同一國家內不同民族不同文化的"異"，對原有模式帶出含蓄的質疑。開拓性的《黃土地》並非從挑戰國家意識出發，甚至還非常強調民族美學，對民族美學的極端風格化強調，也同時削弱並質疑了國家鼓吹的採風主題的政治正確性，令本來控制及解決一切問題的國家意識處於相當尷尬的地步。不過新電影裏面也包括許多參差不同的做法。到一九八八年，激情的《紅高粱》好似強調個性張揚、女性解放，事實上在電影的後半卻是把這重新併納在民族抗戰的大話裏了。

文革後的新電影其實包括了不同的態度，但由於與西方文化的差異，在西方放映時，也容易概括地再被視為中國民族電影，或借以探討問題的新民族寓言。從跨文化角度看民族電影的變異，除了前述的內在的需要外，也可以見到因應現代化與國際化而來的變數，如在西方好奇的凝視底下塑造異國情調的民族色彩，以及順應西方犬儒目光的對本身民族文化的詆毀。《紅高粱》得獎可能是流露了西方的誤解，但在中國國內亦產生種種奇怪反應，保守的官僚認為這些新導演是向外國人展覽中國貧窮落後的一面，但同時國內也隨即產生了跟風的作品，如展覽民俗的《黃河謠》或《狂》(1992)，後者把李劼人原著《死水微瀾》的社會文化因素略去，誇張了自我的個性張揚。這類作品也可以説是缺乏信心與自我認識的情況下，在西方注視的目光底下建構人為的"民族風格"，以求他人的接納與認可。

近年的變化令這問題更複雜。一九八九年的事件令"國家"的神話破產，之後商業大潮的嘈音淹蓋了國家民族主旋律的進行曲，新一代如王朔等人對過去國家民族的豪言壯語更明目張膽地大加調

侃。九〇年代的中國電影，好似越來越難鞏固國家民族觀念，而是表現了如洪米·巴巴(Homi Bhabha)所說的民族觀念的稀薄與淡化(Dissemi Nation)。⑤比方黃建新的《站直囉，別趴下》(1992)寫知識分子夾在新發財的流氓與保守的黨官僚之間，謝飛的《香魂女》(1993)不僅寫農村女強人如何自處於舊式婚姻與現代生意之間，也嘗試寫她如何面對種種矛盾參差，從中調整她的倫理道德觀念。寧瀛的《找樂》(1992)改編自陳建功小說，是關於京劇這樣一種民族藝術，但電影裏的一羣老人並沒有甚麼"復興國劇"、"發揚文化傳統"的大話，只是低調地視之為"找樂"而已。更年輕一代電影工作者半獨立的製作方法，記錄風格和錄像技巧，帶來了不同的可能性，包括了從更個人的角度去處理問題，如吳文光的《流浪的北京》、《一九八六，我的紅衛兵年代》。但半獨立資金製作和紀實風格，也同樣產生不成功的作品，如張元的《媽媽》與《北京雜種》。這兩齣作品的質劣與靠外國得到的不成比例的聲譽對照之下，更顯著地說明了反民族電影的作品中除了有自覺反省深思者外，也會有順應西方凝視目光的應時之作。

除了這幾個例子，我們更見到一個新現象：製作資金來源和發行制度的漸變，進一步衝擊原來的民族電影模式。不少國內新導演找到港台資金投資，或者是中港台電影工作者之間更多不同的合作，產生了許多不同於過去必然經過國家電影廠的半獨立製作的作品，這種種不僅改變了電影的製作方式，也令電影中比較固定的"國家"、"民族"觀念變得含糊，變得混雜了。在九〇年代，港台與國內合作的電影如《大太監李蓮英》(1990)、《大紅燈籠高高掛》(1991)、《霸王別姬》(1993)日本與國內資金合作的《菊豆》(1990)、《藍風箏》(1993)，都或多或少挑戰了民族電影的規範。香港及海外資金合作的田壯壯的《藍風箏》與張元的《北京雜種》參加東京影展，中國代表團憤而退席。一九九四年北京電影局由於不滿香港國際電影節放映中港合資的何一的《懸戀》(1993)、王小帥的《冬春的日子》(1993)以及中港合拍的羅卓瑤的《誘僧》(1993)，抽回原來答應參展的九齣中國電影。北京方面的理由是該三齣製作未經中國審查，香港方面則認為依據國際版權法案，該三齣電影並無必要獲中國審查始在港放映。

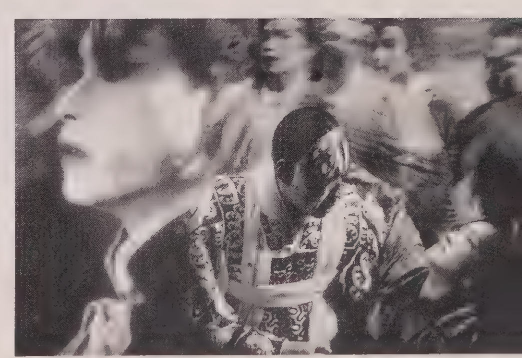
在這些政治論爭底下是一個較長遠的文化問題。在中國的國家民族文化的論述中，香港好似一直被視為"異類"。在國家機器的傳媒渲染底下，香港人被視為最沒有國家民族觀念，香港的文化被視為商品文化，文學與藝術被視為西化。在這套民族文化的大論述中，與香港連起來的觀念如"個人主義"、"西化"、"商業化"、"都市化"等，都被視為對立於國家民族的完整性，會污染其純潔性的。這不但見於對香港歌星代表的普及文化的批判，也見於對香港文學或電影簡易地以"現代派"或"商業化"等不同理由一筆抹煞。本文想從當前國家民族文化危機中，重新思考香港文化的身分認同。後殖民(Postcoloniality)的思考不一定來自殖民階段的結束，而是要來自對外加的殖民式措施和觀念帶來的限制的自覺。要思考香港的文化身分，除了要思考與西方文化的異同，同時要連起思考香港與中國民族文化的異同。在九〇年代跨地區合作的商業電影中，還是可以看到一些端倪呢！

一《霸王別姬》：反民族電影同時重述國家寓言

《霸王別姬》是港台的湯臣公司製作，香港小說作者李碧華原著，北京電影學院出身現居紐約的陳凱歌導演，演員包括大陸的張豐毅、鞏俐以及香港的張國榮等。電影的製作和題材或會令人期待這是一齣跨越界線、超越單一模式的作品，可能在藝術與商業、傳統與現代、男性與女性、國家與個人之間，探討其中種種曖昧性。

《霸王別姬》表面上也給予人這樣的印象，電影處理兩位京劇演員程蝶衣與段小樓多年共處的關係，其間橫跨的背景正好是波譎雲湧的中國現代歷史：從軍閥割據、民國革命、抗日戰爭、國共內戰而至文化大革命的"十年動亂"、直至文革後的今天。電影似乎嘗試"透過主角性別問題，看到中國人的悲劇"，仿如詹明信所說的，通過個人情慾，竪立一則國家寓言，正是第三世界文化的特色。但這電影的問題也正出在個人情慾與國家民族文化的寓言性聯繫上。

在個人情慾的層次上，導演似乎要展示的，是蝶衣自少孤身離家，在學京劇的嚴苛訓練下，孤獨無援致令他變成同性戀者。電影開場砍去尾指的閹割暗示、嚴苛如酷刑的京劇訓練、被迫唱"我本是女嬌娥"，唱錯了最後還要被師兄用燙熱的煙斗塞進嘴中處罰等等。



陳凱歌的《霸王別姬》是九〇年代中港合作電影的一個例子。
(湯臣(香港)電影公司提供)



張國榮飾演虞姬。(湯臣(香港)電影公司提供)



《霸王別姬》中的張國榮與鞏俐變成對立角色。(湯臣(香港)電影公司提供)

這裏導演用非常煽情的手法，把同性戀處理成受迫害而形成的犧牲，這代表了導演對性別問題比較狹隘的看法，也缺乏了對主體性的探討與瞭解。在人物刻劃上，我們只見蝶衣妒忌、發脾氣、自殺，完全是過去對女性的典型的描寫。在導演的鏡頭擺佈下，這人物在畫面上又總是朦朦朧朧、隔着金魚缸、放在紗幕之後、安置在中遠景而少特寫、特別少說話的機會、成為被觀賞的景象。正因導演的無心正視，不欲細探，這人物的主體性顯得空白一片，想寫他沉迷京劇藝術沉溺於感情等也就顯得不夠了。

而在歷史的層面上，導演則仍然是用戲劇性的"史詩"手法，從反"謝晉模式"開始的第五代導演再吸收荷里活的戲劇性表達手法，民族悲劇變成背景，而不是從個人主體感受可以推衍得出去的經驗。在民族文化的層面上，導演似乎對傳統的民族文化給予非常嚴苛的批評。除了把京劇訓練處理成造成同性戀的主因，片中最熱愛京劇的袁四爺被處理成丑角，這收集古玩文物的人又同時野蠻地生劏烏龜、喝血補身，電影確似是從"外人"、"異端"的角度去批評傳統民族文化，它對國家的神話亦無美言，結果這部電影亦因為"國家"、"民族"的因素而最先不能在中國大陸(據說因為對文革後的處理不夠正面)和台灣(據說因為電影裏台灣工作人員不夠半數)公演。後來幾經波折終於在兩岸公演了，但它基本上在參與各地影展時還是被視為一齣香港電影。

但在這齣香港製作的電影裏，導演在反民族電影的同時，又因為企圖重述國家寓言，把香港和性別的處理邊緣化了。香港小說家李碧華原著結局寫角色流落香港，剛好是一九八四年中英草簽的香港歷史性時刻。北京導演卻刪去此幕，抹去人物與香港空間的任何關連，寧願牽強而風格化地安排兩人在劇院中重排《霸王別姬》時蝶衣自刎而死。導演雖然批評傳統藝術，卻整齊地回應傳統藝術的情節，建立新的民族寓言。但這樣做當然犧牲了主體人物的心理發展，蝶衣的性情在成長後變得模糊不清。這齣由中港合作的電影，香港演員張國榮的反串成為矚目的焦點。但另一方面，也正如前述，成為一個邊緣的景觀，近乎啞默的被觀看的"美"，好似被同情的"被害者"而非能表白自我的主體。這人物和角色，正如敘事中的"香港"，都被刪除或邊緣化了。在這一齣被稱為香港的電影中，香港正是扮演曖昧的角色呢。

二《棋王》：香港導演也難以界定香港文化身分

如果我們說北京導演陳凱歌在他的電影中抹去了香港的身分，這並不等於說香港導演，因為身處香港，就一定做得好。徐克和嚴浩兩位在他們的電影《棋王》(1992)中，嘗試把北京阿城的《棋王》和台北張系國的《棋王》這兩本毫無相干的小說併在一起改編成一齣電影，就面臨這樣的難題：如何連起這兩個故事？如果從香港的角度去建立"連繫"，那該是怎樣的"連繫"？香港的角度又是一個怎樣的角度呢？

《棋王》也是一齣多方面合作的跨越邊界的電影，除了改編台北和北京的小說，還有台灣藝術電影界的侯孝賢、李天祿、楊林、金士傑的參與，製作的是徐克的電影工作室，以新構思的商業電影著名，此片卻是改編文學作品的嘗試。但拍成後卻擱置，擔心票房收入，拍攝時亦不是沒有顧及市場，從中可見到典型的香港商業製作對限制的考慮。

電影嘗試把不相連的事物連接起來。一開場，北京文革時天安門羣衆的畫面，與隨着而來的當代台北繁華的街頭並置在一起，全賴羅大佑的音樂《愛人同志》把兩者相連。這歌的題目當然也是私人親暱的稱呼與政治化的公衆稱呼的並置，正如歌詞中情愛的詞彙與政治詞彙並置一樣，音樂錄影帶般的剪接無困難地把兩地並置在一起，但牽涉到更複雜的文化或社會上的"連繫"，電影的問題可就出來了。

電影的一個主要的連繫(作為兩篇小說的連繫，也是電影與文學之間的連繫)是創作了一個香港人的角色，這角色名為程凌，假設他小時在大陸目睹了棋王王一生的故事(借用了阿城小說敘事者的某些觀點)，長大後目前又在台灣從事廣告的生意(借用了張系國小說主角的某些經驗)。視香港作為一種"連繫"，似乎頗符合海峽兩岸，以及香港人自己對香港身分常見的定型看法，如"連絡站"、"橋樑"、"轉口站"、"港口"等等。但電影的"連繫"正是問題所在。我們把這人物與文學中兩個角色比較，可以把問題說得更清楚。

電影假設小時候的程凌，是在文革時從香港回到大陸的角色，這產生了一些問題。首先從常理的角度來說，沒有香港的父母會在文革時把子孩孤身送回大陸跟表哥生活。在文本的層次來說，這角色取代不了阿城敍事者所扮演的角色。小說《棋王》中，敍事者以頗為冷靜細緻的描寫呈現了王一生，又以他略帶文學修養的態度襯托王一生比較實在的要求，彼此惺惺相惜但亦有持續的爭論，最後通過棋賽達至共同的體悟：普通人的生活裏也有真生命在，可人活着除了基本的溫飽還需要有所追求。

因為小孩的角色無法取代敍事者的作用，電影再創造出一個名為"阿城"的角色，由導演嚴浩自演。正是這樣的處理，顯示了與原作的距離，以及導演所投射的香港主體的尷尬。且不說第一身敍事不等於作者這樣的問題(阿城尤其是像魯迅那樣的小說家，會把第一身敍事者也加以虛構，甚至加以含蓄的批評，避免以他為真理的代言人)，更主要是在他們對下棋的態度。在阿城的小說裏，王一生作為社會價值系統以外的人，以下棋完成他自己的意義與價值。他的棋是跟天下人學的，那撿廢紙的老人撿拾的四舊裏有道家的思想，他當妓女的母親、他遇到的小人物和萍水相逢的朋友，代表了主流價值以外的種種樸素世俗行為的意義。小說把王一生稱為"棋王"，也是對這些過去被排斥的意義的肯定。

但如果說下棋在小說裏是生命意義的完成，在電影裏卻變成比較現實的考慮。電影裏的"阿城"角色在棋賽之前勸王一生說這是上進的機會，賽贏了可以改善他目前的環境。電影裏的王一生亦附和此說，以棋賽作為改善物質環境的手段。這是最可惜的敗筆。因為電影裏本來也有出色的視覺處理，在這場對話之後，為了傳說話，角色推開劇場密封多年的大窗，讓光照進來。在外面，我們看到剛好是毛像的壁畫推開了一個缺口。這樣的視覺處理難得在規範化的民族電影中見到，可惜是並未作更好的發揮。

電影的小孩角色在長大後成為在台灣做廣告生意的程凌，由岑建勳飾演。把這個角色與張系國的程凌角色相比，更見到電影投射的香港主體的問題。電影裏程凌被改成一個徹頭徹尾的媒介人，附和傳媒的優勢，講包裝，會討價還價。小說裏的程凌至少有更多的反省，想畫畫又懷疑自己的能力，還會與友人擔憂人類的未來。小說裏的程凌反對作假推出神童，反對人利用神童，儘管力不從心是另一回事；電影裏的程凌卻是自己提出作假的。

電影其實沒有特別提到香港。北京和台北在電影一開頭就出場了，香港的空間卻是始終缺席的。提到香港，也是最表面的符號："一九九七"出現在電視熒幕上。海邊幾個人吵架時台灣罵香港人怕一九九七，但這場戲結束時卻是台灣人香港人一致對着大海喊自己怕也不相信的"明天會更好"。好似是一個顯示不同中國人社區參差觀念的場合，被抹平為一種無分彼此的假作樂觀。原作中一些比較實在的思考反而沒有了。擄去孩子為了問人類的前途是刪改了。同樣沒有了的是書中結尾提到的肥皂泡，呼應前面一場兄弟對話中說到世界上種種可能的選擇：人不知未來的結果，唯有盡力而為。沒有了思維層次的反省，只留下虛幻與玄虛了。

電影的另一種"連繫"是一個十字架，除了以程凌的回憶閃接台北與中國的場景以外，就是以十字架作為一種道具連接今昔。以十字架作為文革時知青攜帶身上又因恐批判而欲棄掉的事物顯得牽強。西方宗教的超驗意義聯想，似乎並未能回答這故事中的需求。在這樣一種強調了世界性與普遍性的象徵處理底下，遺漏了的正是不同中國人社區文化的獨特性。香港導演的這齣電影作品裏，似乎正是無法說出一個香港的故事，說到香港的時候，又是內化了人家的濫調，再把香港說成一道連繫的橋樑；把香港的角色，說成一種現實、進取、精明而又面目模糊的角色。

三《阮玲玉》：與民族文化的對話，文化身分的追尋

香港導演關錦鵬一九九二年的作品《阮玲玉》部分在上海拍攝，也做了些訪問，電影裏也用了現今上海電影廠的演員和片廠廠景。電影拍攝中國二、三〇年代女星阮玲玉的傳記，有沒有一個香港的角度，是一個怎樣的角度？又與《棋王》的處理有甚麼不同呢？

電影一開始，顯示阮玲玉舊戲的劇照，導演旁白說出阮玲玉早年拍攝的電影多已失傳，並說她早年演的都是花瓶角色，要到二九年進入聯華後才開始演嚴肅角色。說到這裏，銀幕上出現張曼玉，她笑道："這豈不是很像我？"



電影《阮玲玉》以張曼玉飾演阮玲玉，突現兩人間的同與不同。
（嘉禾電影公司提供）

跟着第二組鏡頭再顯示舊劇照，導演說阮在半個世紀前自殺，但今日還有人記得她。他問張曼玉，可願意半世紀後有人記得她嗎？此時銀幕上再出現張曼玉，她的回答是："即使有人記得，也是不同的了。因為今天的阮玲玉已經變成一個傳奇。"

這兩組鏡頭分別傳達了不同的訊息，電影的態度正是包括了這兩組鏡頭的態度：既有認同又有距離的複雜態度。這電影的態度不是簡單的認同、簡單的排斥，而是比較複雜地思考影像的歷史、尋找文化的空間。

導演開首所說的"嚴肅"角色，指的是阮玲玉進入聯華後拍攝的電影，這在《阮玲玉》一片中也大量涉及，借用或重現。聯華的成立和他們所拍的電影，一般在常見官方的中國電影史上被認為是"民族電影"的再生，⑥一般電影評論也認為是從以消遣為主導轉至嚴肅的"進步電影"的轉機：

"一九三〇年聯華影片公司成立，提出了表現民族電影的再生的口號，並攝製了《故都春夢》、《野草閒花》、《自由之死》等影片，觀衆才改變了對國產片的態度，電影開始被人重視。一九三二年黨的地下組織正式成立了黨的電影小組，加強對進步電影的影響。他們做了大量的工作，和廣大進步的電影工作者一起，使中國的電影出現了轉機。"⑦

關錦鵬的電影裏完全沒有這樣的豪言壯語，相反電影集中在一位女明星身上，呈現她在這些男導演指導下演這些進步電影的努力與彷徨，而這些進步影人，如蔡楚生，呈現的又是他困惑和軟弱的一面，與民族電影雄渾豪邁的論述相去何止千萬里！但如果說電影沒有完全認同這種"嚴肅"的民族電影角度，它也沒有完全否定它來認同另一個"消遣"的角度。這可從公演時香港許多娛樂周刊或專欄批評本片缺乏娛樂性此一論點可以見到。



關錦鵬在《阮玲玉》中對感情有細緻的描寫。
（嘉禾電影公司提供）。

公演的時候，關錦鵬的《阮玲玉》在香港引起不少爭論，如有人認為演員張曼玉"不似"阮玲玉，又有人認為處理阮玲玉的故事"不夠煽情"，亦有人對片中過去與現在的連接的方法不滿，有人認為應該完全集中過去，有人認為應該更多處理九〇年代的香港。即使現在見到的安克強的小說《阮玲玉》的文本裏，也是呈現一種與電影不同的連接今昔的方法："一位是三〇年代紅遍中國的默片傳奇，一位是九〇年代演技派的電影偶像，卻都遭逢了相同的困境——人言可畏。"⑧小說文本裏甚至有"投入的時間越久，張曼玉越能感覺自己與阮玲玉精神的互通之處"的說法，甚至用張與梁兩位演員的關係，平行過去阮、蔡兩位的關係：只是由於所謂九〇年代"自覺意識的洗禮"，相對於"三〇年代封建傳統的禮教"，所以走出困境。⑨

小說文本所代表的態度，是強調"今"與"昔"的"同"，甚至以這點"同"來結構整個故事。這種平行是相當表面而刻意的，這種處理所包含的歷史觀是靜態的（過去二、三〇年代的一個女子跟現代一個女子沒有不同！）或者是簡單的進化論（現代女子有自覺了，打破封建禮教了！）無視於歷史的關連、歷史的複雜性，以及我們身處現在為何深感歷史的誘惑、追尋歷史的先例？近期香港雅俗文化中的懷舊影像，以及與中國或西方文化的關係，說出了甚麼問題，又顯示香港是置身在一個怎樣的歷史契機裏呢？對歷史與未來、中國與西化、雅俗文化間的矛盾，小說文本只給予我們非常簡化的解釋。

關錦鵬的電影《阮玲玉》因為刪去小說文本"求同"的平行，反而呈現了兩個時代的同異參差。該片引起的影評反應以及小說文本原來的態度的距離顯示了兩種對待今與昔、香港與中國的態度：第一種是完全以昔日中國為主，泯滅了香港的差異的態度；第二種是完全以今日香港為中心，甚至是以商業文化（女明星緋聞）為中心的大香港態度。關錦鵬這電影特別的地方正是在這兩者以外尋找另外的態度。



香港的張曼玉與劉嘉玲飾演上海的阮玲玉與黎莉莉。
（嘉禾電影公司提供）

電影《阮玲玉》裏拍演員張曼玉嘗試揣摸阮玲玉演過的角色，有《故都春夢》裏面拿着殘花與鮮花那場比較誇張的演出、有《野草閒花》嘗試伏在雪地上感受蝕骨寒涼，摹仿《神女》中走路和抽煙的姿勢表示反抗，《三個摩登女性》裏演新時代女性的抗議、《新女性》裏病床上的呼喊，《小玩意》抱着女兒在懷中逝世。其中有不少本是戲劇性的場面，可以是十分煽情的。導演的處理卻撇除了傷感的懷舊、激情的認同，而以"疏離"的手法，顯示了一個今日香港的電影人，對三〇年代電影既有尊重亦有距離的態度。導演《新女性》病床上那一場，尤其令人感到導演蔡楚生滿腔憤慨，不知如何假一個女演員宣洩出來，不知如何說盡銀幕上下種種女性的委曲。但緊接這一場

而來拉開鏡頭後，卻是導演關錦鵬現身說法，說梁家輝忘記拉開被看張曼玉。張曼玉投入地在被內哭泣是一種認同，但導演出現提醒我們是拍戲，則是一種布萊希特式的間離效果，再加上重播蔡楚生原作片段更令我們感到字幕的誇張，更顯示了距離。導演正是既拍出了認同又拍出了距離。

所以電影的今與昔的聯繫，不在阮玲玉一人身上，而在“電影”這個主角。如何連起今與昔？正是通過對二、三〇年代中國電影的熱愛，追溯影像的歷史、嚮往文化的中國，令此片有了一個獨特的角度。最後阮玲玉與衆導演的告別，割接上葬禮各導演的反應，尤其寫出了對三〇年代中國優秀導演的敬意。

這也是一個香港的角度。相對於上述大中國和大香港的角度，五〇年代以來，香港一直也有不少人斷斷續續地在主流以外研究中國現代文學、研賞中國電影。馬朗五〇年代編的《文藝新潮》重刊三四十年代優秀小說、坊間重印詩集與小說集、張曼儀諸位編《現代中國詩選》、《四季》的穆時英專號、劉以鬯的《端木蕻良論》、不同團體主辦的三、四〇年代中國電影回顧展，林年同諸位對中國電影的研究，還有流露在創作中如《酒徒》對現代中國小說的反省、吳煦斌短篇《木》對中國三、四〇年代新詩傳統的緬懷與批評。⑩可見一代人對五四主流以外的另一支傳統的欣賞、繼承與開展，雖屢屢在粗暴的評論中被抹煞，卻是存在的。

電影《阮玲玉》對二、三〇年代中國民族電影既有認同，亦有距離，這表現在導演的疏離處理手法上：比方把現在教戲的場面插進三〇年代的舊戲中、故意顯示是搭景而非真景、呈現聯華片廠影像、透過錄影播出現在對那些老去的演員的訪問。我們同時又看到今日香港的演員揣摸昔日角色的過程。這種疏離手法顯示了在感情上認同之餘又有某種現代思考的反省。

中國現代電影的傳統當然也不是單一的，前輩如柯靈諸位都認為“現實主義”才是主流的傳統，但《阮玲玉》的香港角度，對中國民族電影的傳統致意的同時，似乎是比較疏離於口號式的呼喊與控訴(如《新女性》所代表的)，反省及含蓄地批評了簡化的寫實觀念，又特別嚮往於費穆與孫瑜所代表的細膩抒情、人文思考。電影裏面拍《香雪海》中女主角靜靜流淚的場面，以及試演《小玩意》最後明白不一定以激情表現最深悲哀的體悟，都是從這些中國電影中有所選擇地繼承：沒有選擇民族電影的激情與概括，而選擇其中的人文關懷；沒有選擇嚴肅的大話，也不避女明星的傳奇；在電影語言上抗拒了政治化煽情或商業化的荷里活式戲劇處理(兩者結合的例子恐怕可以“謝晉模式”為代表)，而以布萊希特式的疏離，自我反省的電影語言，引發觀衆的思考。這也可以是一個香港的角度。



張曼玉扮演費穆影片《香雪海》中的阮玲玉。
(嘉禾公司提供)

註釋

① 有關國家民族電影的討論，請參看Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", Screen. Vol 30 (4), 36-46,以及Stephen Crofts, "Reconceptualizing National Cinema/s" *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14 (3) 49-67。

② Fredric Jameson, "Third-world Literature in the Era of Multinational Capitialism", *Social Text* 15 (Fall 86), 65-88.

③ 有關中國民族電影的介紹，可以參看 Chris Berry, "A Nation T (w/o) o : Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)" in *East West Journal*, Vol 7 (1), 24-51。本文的討論則集中在九〇年代複雜的變化，以及從中探討香港文化身份的問題。

④ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983)

⑤ 參看Homi Bhabha, "Dissemi Nation: time, narrative, and the margins of the modern nation." in Homi K Bhabha ed. *Nation and Narration*. London and New York: *Routledge*, 1990, pp. 292-322。

⑥ 程季華等編，《中國電影發展史》，上卷，北京：中國電影出版社，一九六三，一四七頁。

⑦ 張成珊：《中國電影文化透視》(上海，學林出版社，一九八九)，第十二頁。

⑧ 安克強：《阮玲玉》(香港：皇冠，一九九一年)，封底說明。

⑨ 同上，一七〇至一七一頁。

⑩ 三四十年代小說選刊見《文藝新潮》第三期(1957)；張曼儀等編《現代中國詩選，一九一七——一九四九》(港大及中大出版社，一九七四)；劉以鬯《酒徒》(一九六三初版，一九九三香港金石重印)中對五四小說的討論可見第五章(20-28)；〈穆時英〉專號見《四季》第一期(一九七二年)；吳煦斌小說〈木〉，見《四季》第二期，收入《牛》(素葉，一九八〇年)，十九至四十三頁；林年同：《鏡游》(素葉，一九八五；台北丹青，一九八七年)；中國電影學會編《中國電影研究》(第一輯)，一九八三年。

本文討論小說及電影：

霸王別姬(陳凱歌導演，湯臣(香港)電影有限公司，一九九三年)

棋王(嚴浩導演，徐克製片，電影工作室，一九九二年)

阮玲玉(關錦鵬導演，嘉禾公司，一九九三年)

張系國：《棋王》(台北：洪範，一九七八年)

阿　城：《棋王》(北京：文學新星叢書，一九八六年)


Renditic
A Chinese-English Translation Magazine ·
譯叢
Kang
電影劇本叢書
方育平三部曲
子情 楊綠華
邊人 張志成
國心 吳滄州
影雙週刊出版社
香港短篇小說選
1990-1993
創刊十周年 紀念號 121
香港
青年作家
小說選
也斯 編
鄭臻
民衆文叢

《香港文化》中文書目選要

一、 羅貴祥：《大衆文化與香港》。香港：青文，一九九零。
二、 梁秉鈞編：《香港的流行文化》。香港：三聯，一九九三。
三、 史文鴻、吳俊雄：《香港普及文化研究》。香港：三聯，一九九三。
四、 冼玉儀編：《香港社會與文化》。香港：亞洲研究中心，一九九五。
五、 後殖民論述專輯，《當代》。第七十一期，一九九二年三月一日，二十八至五十二頁。
六、 《今天》(香港文化專號)，一九九五年春季號。
七、 《文化評論》，第一、二輯。
八、 尉天驄：《殖民地的中國人該寫些甚麼》，《夏潮》，五卷四期，一九七八。
九、 葉維廉：《殖民主義、文化工業與消費欲望》。《當代》，五十四期，一九九零。
十、 周蕾：《香港文化新論》。香港：牛津出版社，一九九五。
十一、 也斯：《香港文化空間與文學》。香港：青文書屋，一九九五。
十二、 盧瑋鑾編：《香港的憂鬱》。香港：華風書局，一九八三。
十三、 洛楓：《香港現代詩的殖民地主義與本土意義》，陳炳良編，《文學與表演藝術》。香港：三聯，一九九四，五十一至七十一頁。
十四、 陳炳良編：《香港文學探賞》。香港：三聯，一九九一。
十五、 盧瑋鑾：〈十年辛苦不尋常－香港文學研究十年圖略〉，《市政局中文文學周十周年誌慶紀念論文集》。香港：市政局公共圖書館，一九八八，六十一至二十五頁。
十六、 黃繼持：〈化故為新一「香港現代文學與中國古典關係」漫談〉《市政局中文文學周十周年誌慶紀念論文集》。香港：市政局公共圖書館，一九八八，三十八至四十六頁。
十七、 陳清橋：〈從「現代」的危機到「另一種」實踐——泛論當前香港的文化政治〉，《八方》，第六期，一九八七年八月，二一一至二二八頁。
十八、 香港文學專號，《聯合文學》，第九十四期，一九九二年八月。
十九、 1997與香港文學專輯，《幼獅文藝》，四八六期，一九九四年六月，三十一至七十二頁。
二十、 《香港文化研究》第一期，一九九四年十二月。
二十一、 也斯編：《六〇年代剪貼冊》。香港：藝術中心，一九九四。
二十二、 艾曉明編：《浮城誌異：香港小説新選》。北京：中國人民大學出社，一九九一。
二十三、 姚學禮、陳德錦編：《香港當代詩選》。北京：中國人民大學出版社，一九八九。
二十四、 亦舒等著：《新人小説選》。香港：友聯，一九六七。
二十五、 香港筆會編：《短篇小説選》。香港：香港筆會，一九六八。
二十六、 馮偉才編：《五六十年代小説選》。香港：華風，一九八五。
二十七、 馮偉才編：《香港短篇小説選1984-1985》。香港：三聯，一九八七。
二十八、 馮偉才編：《香港短篇小説選1986-1989》。香港：三聯，一九九四。
二十九、 黎海華編：《香港短篇小説選1992-1993》。香港：三聯，一九九四。
三十、 吳昊：《香港電影民俗學》。香港：次文化堂，一九九三。
三十一、 李焯桃：《八十年代香港電影筆記》上下册。香港：創建，一九九〇。
三十二、 香港國際電影節歷屆香港電影回顧專輯。香港：市政局，一九七八年迄一九九四年，已出十六本。

Hong Kong Culture: A Bibliography

I

1. Ackar Abbas. "The Last Emporium: Verse and Cultural Space." *City at the End of Time*. Hong Kong: Twilight Books Company, 1992, pp.3-19.
2 Ackbar Abbas. "The New Hong Kong Cinema and the Déjà Disparu." *Discourse*. vol 16.3 (Spring 1994): 65-77.
3. P.K. Choi. "Popular Culture." *The Other Hong Kong Report*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1990, pp.537-563.
4 Rey Chow. "Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-writing in the 1990's." *Diaspora*, Vol.2, No.2 (Fall 1992): 151-170.
5 Rey Chow. "Things, Common/Places, Passages of the Port City: On Hong Kong and Hong Kong Author Leung Ping-kwan." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, No. 5.3 (1993): 179-204.
6 Rey Chow. "A Souvenir of Love." *Modern Chinese Literature*, Vol. 7, No. 2 (Fall 1993): 59-78.
7. Rey Chow. *Writing Diaspora*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
8 Eva Hung, ed. *Renditions*, no.,29&30 (1988), Chinese University of Hong Kong.
9 Wendy Larson. "Liu Yichang's Jiutu: Literature, Gender, and Fantasy in Contemporary Hong Kong." *Modern Chinese Literature*, Vol.7, No.1 (1993): 89-103.
10 Leo Ou-fan Lee. "Two Films From Hong Kong: Parody and Allegory." Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau eds. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. New York: Cambridge University Press, 1994, pp.202-215.
11 Quentin Lee. "Delineating Asian (Hong Kong) Intellectuals: Speculations on Intellectual Problematics and Post/Coloniality." *Third Text*, No.26 (Spring 1994): 11-23.
12 Lee S.N. Paul. *The Absorption and Indigenization of Foreign Media Cultures: A Study on a Cultural Meeting Point of the East and West: Hong Kong*. Hong Kong: Institute of Asia-Pacific Studies, Chinese University of Hong Kong, 1991.
13 Leung Ping-kwan. "The Walled City: Our Place." Grey Girard and Ian Lambot eds. *City of Darkness: Life in Kowloon Walled City*. London: Watermark Publications, 1993, pp.120-123.
14 Leung Ping-kwan. "The Homless Poems and Photographs." *Ne Na He Duo* (Dislocation) 2:2 (February 1993): 2-6.
15 Leung Ping-kwan. "Recycling Images in the Cultural Space of Hong Kong." Introduction to Wingo Lee Ka-sing, *31 Photographs of Lee Ka-sing*. Hong Kong: Photoart, 1994.
16 Li Cheuk-to. "The Return of the Father: Hong Kong New Wave and its Chinese Context in the 1980's." Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau eds. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. New York: Cambridge University press, 1994, pp.160-179.
17 Lo Kwai-cheung. "Crossing Boundaries: A Study of Modern Hong Kong Fiction from the Fifties to the Eighties." M. Phil. Dissertation, University of Hong Kong, 1990.
18 A. Tatlow. "Postcolonial Culture and Hong Kong". *Time For Awakening: Postcolonialism in Hong Kong Culture*, Society of Comparative Literature, *1993*.
19 Matthew Turner. *Made in Hong Kong: A History of Export Design in Hong Kong 1900-1960*. Hong Kong: Museum of History, 1988.
20 Esther Yau C.M. "Border Crossing: Mainland China's presence in Hong Kong Cinema." Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau eds. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities*, Politics. New York: Cambridge University Press, 1994, pp.180-201

II

21 Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

22 G. Deleuze and F. Guattari. "What is a Minor Literature?" *Out There, Marginalization and Contemporary Culture*. New York: The New Museum of contemporary Art, 1990, pp.59-70.

23 Frantz Fanon. "Racism and Culture." *Toward the African Revolution*. London: Penguin, 1970, pp.41-54.

24 Frantz Fanon. "On National Culture." *The Wretched of the Earth*. London: Penguin, 1967, pp.166-199.

25 F. Jameson. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1992.

26 F. Jameson. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, No.15 (Fall 1986): 65-88.

27 *Postmodernism: A Reader*. Edited and Introduced by Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993.

28 Edward W. Said. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

29 *Social Text* (special issue on Postcolonialism and the Third World), No.31/32, 1992.

30 Gayatri C. Spivak. "Can the Subaltern Speak?" C. Nelson and L. Grossberg eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988, pp.271-313.

31 G.C. Spivak. *The Post-colonial Critic*. New York and London: Routledge, 1970.

32 G.C. Spivak. "Who Claims Alterity?" *Remaking History, Dia Art Foundation Discussion in Contemporary Culture*, No.4 (1989) pp.269-292.

33 P. Williams and L. Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

後 記

我在九一年開始，在藝術中心多次講過香港文化的問題。我本在學院裏研討文化理論，但又總想跨越學院的門牆，把理論應用到現世的問題去；有時看到外面沸沸揚揚的爭論，更忍不住想借用理論帶來的思考，澄清流行的種種對香港文化的誤解。九〇年代的爭論，已不完全是說香港是文化沙漠的問題了，但由於資料的欠缺、討論的不足，思考文化身分的時候，還是很容易陷於商業與藝術的極端二分、東方與西方簡單地對立或認為是融滙無間之類的觀念中，無法對香港的實際情況作出辨析。

近年又開始有人說香港文化是一種後現代文化，但我覺得除了硬套來解釋表面現象以外，我們還應該了解後現代處境與我們的處境有甚麼分別？後現代的論述與我們身邊的文化有甚麼矛盾？是在這樣互相質詢與對話底下，我們才可以談後現代文化與香港的關係。而在這種思考中，我們無法純粹地把一切視為世界性的現象，而不思考香港作為殖民地的特殊處境，以及由此形成的文化狀態。香港文化與其他文化關係為何？香港的文化身分如何界定？雙語及多元文化的優勢及缺點何在？教育、評論及傳媒所形成的文化空間問題在哪裏？這些都是我近年思考的問題，後殖民論述可以提供一些思考。但我也同時留意到：若我們又再以這為時髦理論、借用硬套而不顧香港實際處境，也很容易又一次挾(西/東)洋以自重，把實在的問題化為學院的知識權力遊戲了。

在藝術中心講課，給了我很大的自由，以及大量應用香港文化例子的餘裕。來聽的朋友裏，其中亦不乏本身從事裝置、錄像、攝影或文學的創作者，彼此討論，亦帶給我很大的樂趣。感謝藝術中心的課程部出版這本小書，尤其多謝王禾璧、林婉雯、黃淑嫻三位細心的編輯工作。原稿部分曾先後刊於《信報》及《星晚周刊》的《越界的藝術》專欄、《星晚・電影與文化》專欄、《越界》、《號外》及《今天》。

也斯

鳴謝：

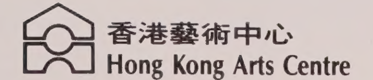
林世昌
吳文正
邱良
陳錦樂
王禾璧
李慧嫻
劉掬色
駱笑平
王純杰
何慶基
鮑藹倫
林罡
黃楚喬
李家昇
高志強
劉清平
蔡仞姿
尊子
舒琪
電影工作室
亞苑國際藝廊有限公司
影之傑
嘉禾電影公司
UFO
無限映畫
湯臣(香港)電影有限公司
方育平
梁家泰
藝穗會
Schoeni畫廊
信報
明報周刊
星島日報
香港經濟日報
博益月刊
華僑日報
讀書人
越界
號外
詩雙月刊
香港文學
素葉文學
瑪利嘉兒
市政局新聞組
香港藝術中心
香港旅遊協會
電影雙周刊
香港藝術館
Renditions
三聯書店
讀書人
越界
八方

本書作者及編者已聯絡取得上述個人及機構同意轉載圖片之版權；未能聯絡上的個人及機構，作者與藝術中心謹在此致歉：二人世界、姸、音樂與你、博益月刊、Richard Mason。

作者：也斯
編輯：也斯、黃淑嫻
助理編輯：林婉雯
設計：鄭民安
出版人：王禾璧，香港藝術中心課程部
出版：香港藝術中心

印刷：海光印刷有限公司
發行：青文書屋
出版日期：一九九五年一月

ISBN號碼：962-7630-08-10
香港出版及印刷



作 者 簡 介

也斯，原名梁秉鈞，加州大學比較文學博士，現任教香港大學比較文學系。編有《香港的流行文化》一書，評論集有《書與城市》、《香港文化空間與文學》等。創作有散文集《灰鴿早晨的話》、《神話午餐》、《山水人物》、《山光水影》、《城市筆記》、《昆明的紅嘴鷗》；詩集《雷聲與蟬鳴》、《游詩》、《形象香港》、《游離的詩》；詩文集《梁秉鈞卷》；小說集《養龍人師門》、《剪紙》、《島和大陸》、《三魚集》、《布拉格的明信片》、《記憶的城市・虛構的城市》。



尊子漫畫